

107099

DIE
THEORIE DER TONSETZKUNST

VON

J. C. HAUFF.
Johann Christian

Vierter Band:

Der Canon

in seinen mannigfachen Gestaltungen, zu zwei, drei, vier und
noch mehr Stimmen.

1872.



LEIPZIG,

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

(1883).

CLOSED
SHELF

MT
40
H369t
vol. 4-5

Vorbericht.

Mit diesem Werke übergebe ich dem sich dafür interessirenden Publikum einen Theil der Compositionslehre, gegen welchen man namentlich in der neueren Zeit hinsichtlich seiner praktischen Anwendung einigen Zweifel hegt. Ob aber dieser Zweifel auf Thatsachen beruht, oder ob er unbegründet ist, dies mögte wohl hier am Platze sein in Erwägung zu ziehen, und ich werde deshalb meine Ansichten darüber mit Folgendem auszusprechen suchen.

Schon bald nach dem Beginne der Mensuralmusik bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts haben sich die bedeutendsten Componisten eifrig mit der canonischen Schreibart beschäftigt, und es konnte also nicht fehlen, dieselbe musste dadurch nach und nach zu einer aussergewöhnlichen Vollkommenheit gedeihen, daher wir ihr auch eine grosse Anzahl der vorzüglichsten im kirchlichen Style gehaltenen Meisterwerke verdanken.

Der Vortheil, welchen eine zweckentsprechende Anwendung dieser Schreibart bei allen für den Gottesdienst bestimmten Tonschöpfungen gewährte, war zu offenbar, als dass er hätte unbeachtet bleiben sollen, und die Kunst einer canonischen Stimmenführung kam deswegen auch mit der Zeit so in Aufnahme, und stand in solchem Ansehen, dass jeder Musiker, der Anspruch auf das Prädikat eines geachteten Tonsetzers machen wollte, seine Geschicklichkeit in derselben an den Tag legen musste. Da aber der Canon später die Gestalt eines selbstständigen kurzen Musikstückes erhielt, bei welchem es in der Regel mehr auf eine complicirte Construction als auf eine innere Stimmung abgesehen war (zu dessen Verfertigung demnach mehr Denkvermögen als Erfindungsgabe gehörte) so ist es leicht erklärlich, dass sich nun auch viele minderbegabte Tonsetzer durch derartige Canons hervorzuthun suchten, weil sie darin eine Gelegenheit zu finden glaubten, sich mit ihren an Geist und Talent überlegenen Kunstcollegen messen zu können, und sich gleich diesen einen unfehlbaren Weg zum Parnass anzubahnen hofften. Eine solche blos reflectirende Verfahrungsart des Producirens gab indessen gar bald die Veranlassung zu mancherlei Absurditäten; man versenkte sich nämlich immer mehr in theoretische Speculationen, indem man in der Abfassung von künstlich angelegten Canons einander zu überbieten suchte, wodurch diese Schreibart ihre ursprüngliche hohe Bedeutung allmählig wieder verlor, und einer zuletzt fast allgemein gewordenen Missachtung anheim fiel.

Kann man nun auch gleichwohl den meisten Canons in solcher Gestalt, wie sie gewöhnlich in theoretischen Büchern vorkommen (und wie dieselben auch in diesem Buche vorkommen werden) keinen besonderen praktischen Werth beimessen, so ist dennoch das Studium derselben für jeden nach Vollendung strebenden jungen Künstler eine Sache von äusserster Wichtigkeit; und sei es auch nur, um zu erfahren: wie weit sich seine Forschungen im Gebiete der musikalischen Combination ausdehnen lassen.

Ueberhaupt soll man aber den Canon mehr als eine unumgänglich nothwendige Vorübung der Fuge ansehen, weil man ohne eine genaue Kenntniss desselben niemals im Stande sein wird, ein Thema von Grund aus zu erschöpfen, und zu möglichster Bedeutung zu erheben, was sich dadurch bestätigt: dass alle Componisten, welche Vorzügliches in der Fuge geleistet haben, auch zugleich Meister in der canonischen Schreibart gewesen sind.

Wer mit der mannigfaltigen Bearbeitung eines Motivs noch nicht recht vertraut ist, kann natürlich auch keine Ahnung davon haben, wie fruchtbar sich dasselbe bei einer Composition erweist; denn ein jeder einfache Gedanke ist in Ansehung seiner thematischen Zergliederung mit einem Saamenkorne zu vergleichen, welches sich unter den Händen eines intelligenten Tondichters auf erstaunliche Weise vervielfältigt, und nicht selten zu dem

Hauptinhalte eines grossen Musikstückes heranwächst. Eine solche thematische Zergliederung kann aber nur erlangt werden, wenn man alle dazu erforderlichen Hülfsmittel in seiner Gewalt hat, wozu jedenfalls auch die Wesenheit des Canons gehört.

Es ist demnach eine vorgefasste Meinung wenn man glaubt, das Studium des Canons sei ohne Nutzen für die Composition, oder wie manche gar behaupten wollen — eine unnöthige Zeitverschwendung! Diese Vorurtheile widerlegen sich von selbst, durch die zahlreichen Werke eines Bach, Händel, Haydn, Mozart und noch vieler andern grossen Meister, welche ohnerachtet der Zeit, die sie auf das Studium der canonischen Schreibart verwendet, dennoch Zeit genug übrig gehabt haben müssen, um eine fast an's unglaubliche grenzende Anzahl von Werken zu schaffen.

Für Diejenigen, welche nur Musikstücke von leichtem, gefälligem Inhalte, ohne tieferes Eingehen auf bedeutenderen Kunstwerth zu produciren beabsichtigen, mag dieses Studium allerdings nicht von so grosser Wichtigkeit sein; dagegen ist es aber für Solche, welche im ernsten Style etwas Tüchtiges zu leisten gedenken, um so nöthiger; und ich bin desfalls fest überzeugt: dass jeder sich dem Fache der Composition Widmende weit mehr das Versäumniss der canonischen Schreibart, als die Zeit, welche er auf deren Studium verwendet, zu bereuen hat.

Im Uebrigen wird man aus all' dem hier Gesagten leicht entnehmen können, dass die Mehrzahl der in diesem Bande enthaltenen Canons nur mehr als Mittel, und nicht als Zweck einer Composition angesehen werden sollen.

Doch gleichwie ein Dichter zuweilen ganz kurze Sinngedichte macht, deren Inhalt er in wenig Worte zusammendrängt, ebenso steht es auch einem Componisten frei, gelegentlich ein kurzes Motiv in der Form eines Canons darzustellen. In dieser Weise hat der grösste aller Meister dieser Schreibart (S. Bach) sehr sinnreiche Canons verfertigt, und damit manches Problem gelöst, was man bis dahin für unmöglich hielt.

Die Kunst bietet eben dem schaffenden Künstler für seine Productionen der Mittel mancherlei dar, und ihm liegt es ob, Diejenigen zu wählen, welche er für seine Zwecke am geeignetsten findet; dass aber die canonische Schreibart mit zu den vorzüglichsten Kunstmitteln gehört, wenn es gilt, seinen Gefühlsausdrücken ein erhöhtes Interesse zu verleihen, wird wohl Jeder, der dieselbe genau kennt, nicht in Abrede stellen.

Auf dieselbe Weise wie ich den Inhalt der vorhergehenden Bände meiner Theorie der Tonsetzkunst möglichst erschöpfend abgehandelt, und all' Dasjenige, was für den Musiker vom Fache wissenswerth war, in meinen Lehrplan mit aufgenommen habe, werde ich auch hier, diesem Principe folgend, den Leser mit allen Arten von Canons, wie dieselben seit ihrer Entstehung bis zur jetzigen Zeit ausgeübt wurden, vertraut zu machen suchen. Unter denselben werden sich aber auch manche befinden, welche, obschon sie in Betracht ihrer Schwierigkeit in keinem Verhältnisse zu ihrem praktischen Nutzen stehen, dennoch als zum Ganzen gehörig nicht fehlen durften; weil man über einen jeden Gegenstand der Wissenschaft oder Kunst doch nur erst dann ein vollständiges Urtheil erlangen kann, wenn man Alles, was sich darauf bezieht von Grund aus kennt.

Frankfurt ^a/M., im September 1872.

Der Verfasser.

Inhalt.

	Seite
Einleitung.	1
Kapitel I.	1
Item.	
Item.	
Item.	
Item.	
Kapitel II.	2
Item.	
Item.	
Item.	
Item.	
Kapitel III.	27
Item.	
Item.	
Item.	
Kapitel IV.	33
Item.	
Kapitel V.	36
Item.	
Kapitel VI.	39
Item.	
Kapitel VII.	42
Item.	
Kapitel VIII.	45
Item.	
Item.	
Item.	
Kapitel IX.	59
Item.	
Kapitel X.	71
Item.	
Item.	
Item.	
Item.	
Item.	
Item.	
Item.	
Item.	
Kapitel XI.	82
Kapitel XII.	112

Einleitung.

Von dem Canon im Allgemeinen.

Dem Wortverstande nach heisst Canon so viel als Richtschnur, Regel oder Musterbild. In musikalischem Sinne versteht man jedoch darunter eine strenge Nachahmung; also einen contrapunktischen Satz, bei welchem die anfangende Stimme von einer oder mehreren nacheinander eintretenden Stimmen in ihrer melodischen und metrischen Tonfolge consequent nachgeahmt wird.

Die Zeit, wo man anfang, mehrere Stimmen imitatorisch zu einem harmonischen Satze mit einander zu verbinden, lässt sich mindestens bis in die Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts zurückführen; denn schon von Johann de Muris findet man Tonstücke dieser Art. Ohngefähr hundert Jahre nach diesem für die Musik so verdienstvollen Manne, waren es besonders Johann Ockenheim, Josquin de Près, und Johannes Tinctor u. n. A. welche sich um die canonische Stimmenführung sehr verdient machten. Indessen wurden aber damals alle derartige Compositionen noch als Fugen bezeichnet, und es ist demnach sehr wahrscheinlich, dass man erst in späterer Zeit, wo es gebräuchlich ward, nur die Hauptstimme eines solchen Tonsatzes zu notiren, und den Eintritt einer jeden dazugehörigen Stimme durch ein Zeichen anzumerken, sich des Wortes Canon als Ueberschrift bediente, weil dann eine solche einzelne Stimme in Wirklichkeit ein Musterbild für alle nach und nach eintretenden Stimmen war. Die Italiener nannten den Canon auch ehemals „Fuga in consequenza“ um ihn von der periodischen Fuge, nämlich von einer Fuge mit freien Zwischenharmonieen zu unterscheiden.

Ein Canon kann sowohl zwei- drei- vier- oder noch mehrstimmig sein, und derselbe erhält daher je nach der Anzahl seiner Stimmen die Benennung: zwei- drei- oder vierstimmiger Canon, u. s. w.

Ausserdem ist ein Canon entweder endlich oder unendlich, und ebenso auch: offen oder verschlossen. Erhält zum Beispiel ein Canon nach dem Vortrage aller daran theilnehmenden Stimmen einen bestimmten Abschluss, so heisst er ein endlicher Canon; (Canon finitus) hat er aber die Beschaffenheit, dass alle Stimmen von ihrer letzten Note stets wieder zu ihrem Anfange zurückkehren, alsdann nennt man das einen unendlichen oder immerwährenden Canon. (Canon infinitus oder Canon perpetuus.)

Die zwei folgenden kurze Beispiele, wovon das erste einen endlichen, und das zweite einen unendlichen Canon darstellt, werden den Unterschied dieser beiden Arten deutlich machen.

1. Endlicher Canon.

2. Unendlicher Canon.



Steht ferner ein Canon mit allen seinen Stimmen in Partitur, so ist es ein offener Canon, (Canon apertus) weil man in diesem Falle seine ganze Construction klar vor Augen hat; zum Beispiel:

Offener unendlicher Canon zu 4 Stimmen.



Wird aber nur die anfangende Stimme eines Canons notirt, und die Eintritte der übrigen Stimmen durch darüber- oder darunterstehende Zeichen angegeben, so heisst er ein verschlossener Canon. (Canon clausus). Der vorhergehende vierstimmige offene Canon erscheint daher in nachstehender Notirungsart als ein verschlossener Canon.



Hieraus wird auch zugleich die eigentliche Bedeutung des Wortes Canon vollständig klar, indem eine solche einzelne Stimme allen nachfolgenden Stimmen wirklich als Vorbild dient.

In Ansehung seiner daran theilnehmenden Stimmen unterscheidet man auch den Canon in einen einfachen und mehrfachen. Besteht nämlich ein solcher nur aus einem Hauptmotive oder Subjecte, welches für alle übrigen Stimmen als Muster gilt, (wie dies in den vorhergehenden Beispielen der Fall war) so ist es ein einfacher Canon; (Canon simplex.) Sind aber in einem Canon zwei, drei, oder vier verschiedene Subjecte enthalten, von welchen jedes durch eine besondere Stimme nachgeahmt wird, dann heisst er nach der Anzahl seiner Subjecte ein doppelter, dreifacher, oder vierfacher Canon. (Canon duplex, triplex oder quadriplex.)

Da der Canon aus der Nachahmung entspringt, und derselbe gleich dieser auf jedem diatonischen Intervalle (also nicht nur im Einklange oder in der Oktave, sondern auch in der Ober- oder Untersekunde, in der Ober- oder Unterterze, in der Ober- oder Unterquarte u. s. w.) in mannigfacher Weise stattfinden kann, so wird man leicht begreifen, dass es sehr viele Arten von Canons gibt. Ich werde aber hier schon deshalb nur die zwölf Hauptgattungen derselben namhaft machen, weil in diesen alle noch übrigen Arten ohnehin enthalten sind. Zum Beispiel:

- 1) Der Canon in der geraden Bewegung; (Canon in moto recto) bei welchem der anfangenden Stimme alle andern Stimmen in ähnlicher Weise (in derselben Richtung) folgen.
- 2) Der Canon in der Gegenbewegung; (Canon in motus contrarius) bei welchem einer vorausgehenden Stimme stets eine andere in entgegengesetzter Richtung folgt; was mit zwei, vier, sechs, oder acht Stimmen geschehen kann.
- 3) Der Canon in der Vergrößerung; (Canon per augmentationem) bei welchem alle Noten der nachahmenden Stimme von noch einmal so langer Dauer sind, als die Noten ihrer vorausgehenden Musterstimme.
- 4) Der Canon in der Verkleinerung; (Canon per diminutionem) bei welchem alle Noten der nachahmenden Stimme nur die halbe Dauer der Noten ihrer vorausgehenden Musterstimme haben.
- 5) Der Krebsgängige Canon. (Canon cancrizans.) Dieser ist in der Regel nur zweistimmig, und erhält seine Benennung dadurch, weil er vor- und rückwärtsgehend ausgeübt wird. Während nämlich die eine Stimme ein Motiv in gewöhnlicher Weise, von der ersten zur letzten Note executirt, trägt die andere Stimme dasselbe Motiv von der letzten zu ersten Note (also rückwärts) vor. Man kann aber mit Anwendung des Contrapunkts in der rückgängigen Gegenbewegung einen derartigen Canon auch so einrichten, dass er beim Umkehren des Notenblattes ganz seine melodische und harmonische Construction behält.
- 6) Der Zirkelcanon oder der Canon durch die Töne; (Canon per tonos) welcher anstatt sich in der Haupttonart zu wiederholen, nach und nach den Zirkel der sämtlichen Tonarten seines Geschlechtes (also in Dur die zwölf Durtonarten und in Moll die zwölf Molltonarten) durchläuft.

- 7) Der Choralcanon; diesem liegt ein Choral zu Grunde, welcher entweder selbst als Canon behandelt wird, oder einen Canon zur Begleitung erhält.
- 8) Der Doppelcanon; (Canon duplex) in diesem sind zwei Subjecte enthalten, wovon jedes besonders nachgeahmt wird, daher er nur vierstimmig ausgeübt werden kann.
- 9) Der dreifache Canon; (Canon triplex) in welchem drei Subjecte enthalten sind, welche von andern Stimmen nachgeahmt werden müssen, und also sechsstimmig sein muss.
- 10) Der vierfache Canon, (Canon quatriplex) welcher vier Subjecte enthält, die von eben soviel Stimmen nachgeahmt werden, und daher nur achtstimmig auszuüben ist.
- 11) Der polymorphische oder vielgestaltige Canon; (Canon polymorphus) welcher sich in viele andere Arten von Canons auflösen lässt.
- 12) Der Räthselcanon (Canon ænigmaticus) ist ein solcher, dessen Auflösung errathen werden muss, und derselbe bildet nicht sowohl eine eigentliche Gattung, sondern es kann vielmehr ein jeder Canon dazu benützt werden. Wenn nämlich bei einem verschlossenen Canon nur die Zahl der daran theilnehmenden Stimmen, ausserdem aber weder die Takttheile noch die Tonstufen auf welchen dieselben eintreten sollen, angegeben sind, so ist das ein Räthselcanon. Wird aber bei einem solchen Canon (wie dies in früheren Zeiten öfter geschah) auch zugleich die Anzahl der Stimmen, oder auch gar noch dessen Gattung verschwiegen, so dass man also nicht einmal weiss, in welcher Bewegung die Stimmen eintreten sollen, und ob damit die Vergrösserung oder die Verkleinerung gemeint sei, dann ist es meistens eine schwierigere Aufgabe für den Errather, die Construction desselben herauszufinden, als einen dergleichen zu verfertigen.

Da nun bei jedem dieser verschiedenen Arten von Canons einige Erläuterungen über ihre Verfertigung vorausgehen müssen, so werde ich dieselben nach einer planmässigen Ordnungsfolge vornehmen, und bei jeder Art auf Dasjenige aufmerksam machen, was mir zu ihrer Abfassung für den Schüler zu wissen am nöthigsten scheint.

Die einfachste und leichteste Art ist jedenfalls der zweistimmige Canon im Einklange oder in der Oktave, weshalb ich denn auch mit diesen beginnen werde. Jedoch muss ich zuvor noch bemerken: dass es sich hier hauptsächlich nur um das Studium von unendlichen Canons handelt, indem es bei genauer Kenntniss dieser, keiner besonderen Uebung bedarf, jeden derselben durch einen bestimmten Abschluss zu einem endlichen Canon zu machen.

I.

Von dem Canon im Einklange und in der Oktave mit mehreren periodischen Sätzen.

Diese Arten von Canons können mit zwei, drei, vier und noch mehr Stimmen gebildet werden, und bestehen aus ebenso vielen Motiven oder kurzen Sätzen (von einem oder mehreren Takten) als Stimmen daran theilnehmen. Ein zweistimmiger Canon von dieser Gattung enthält also zwei, ein dreistimmiger drei, und ein vierstimmiger vier verschiedene Motive oder Sätze u. s. w. Alle diese Motive, so viel es deren sind, müssen gegenseitig in einem guten harmonischen Verhältnisse stehen, und alsdann aber auch nach einer gewissen Ordnung aufeinander folgen können, weil sie zugleich die Melodie des Canons formiren.

Damit der Leser die Construction dieser Art von Canons um so leichter erkennen soll, werde ich nun die Analyse eines solchen vornehmen.

Zweistimmige Canons mit verschiedenen periodischen Sätzen.

Ein Canon welcher aus zwei periodischen Sätzen besteht, kann nur im Einklange oder in der Oktave stattfinden, und einen solchen zu verfertigen hat keine Schwierigkeit; man entwirft hierzu ein kurzes Motiv, und setzt nach den Regeln des zweistimmigen Satzes einen Contrapunkt dazu. Für einen Canon im Einklange soll das folgende Motiv von einem Takte als erstes Beispiel dienen.



Dieses Motiv überträgt man nach der Art einer Nachahmung sogleich in die zweite Stimme:



und contrapunktirt mit der ersten Stimme dagegen. Dies hat jedoch so zu geschehen, dass der Contrapunkt zugleich als eine Fortsetzung der Melodie des ersten Motivs erscheint; ohngefähr in folgender Weise:



Reiht man nun diesen Contrapunkt auch ebenso dem Motive in der zweiten Stimme an, und schliesst diese beiden Takte durch ein Repetitionszeichen ein, so entsteht durch den wechselweisen Vortrag dieser beiden Motive ein unendlicher Canon von zwei Takten. Der besseren Orientirung wegen ist das Hauptmotiv mit I, und dessen Contrapunkt mit II bezeichnet.



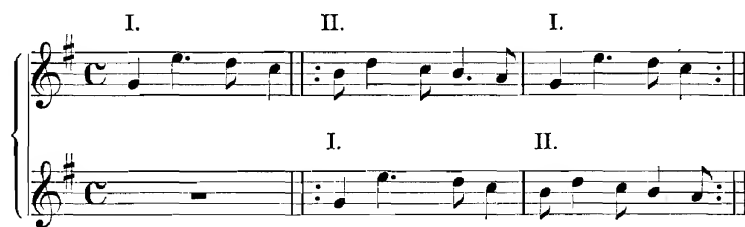
Dieser Canon wird so oft wiederholt, bis man einen Schluss machen will, der hier auf dem ersten Viertel eines jeden Taktes geschehen kann. Die harmonische Construction desselben besteht also nur aus folgendem Terzengange.



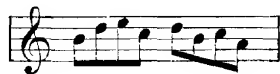
Ich habe absichtlich ein so einfaches Motiv mit einer ebenso einfachen Begleitung gewählt, um dem Studirenden die Bildung von derartigen Canons desto klarer vor Augen zu stellen. Syncopirt man jedoch die Contrapunkte dieses Canons auf nachstehende Art, so erhält man eine Sekundligatur, durch welche derselbe jedenfalls an musikalischem Interesse gewinnt; zum Beispiel:



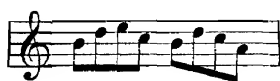
Indessen kann man aber auch das Hauptmotiv und den Contrapunkt zugleich variiren; zum Beispiel:



Die Syncopation des Contrapunktes im ersten Canon bringt durch das Zusammenwirken der beiden Stimmen die folgende Achtelbewegung zu Gehör:



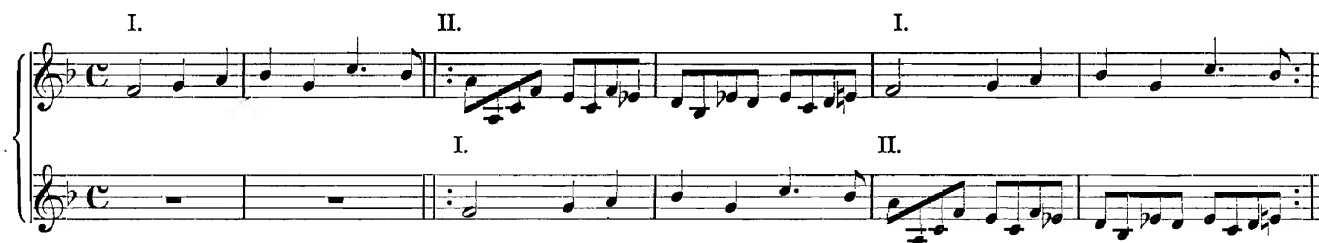
und die Veränderung des Hauptmotivs mit der des Contrapunktes im zweiten Canon diese:



Um einen solchen Canon recht fliegend zu machen, muss man bei dessen Entwurf besonders darauf bedacht sein, dass der Contrapunkt mit dem Hauptmotive auf eine geschickte Weise verbunden wird, denn je mehr beide ein zusammengehöriges melodisches Ganze bilden, das ist: je natürlicher sich der Contrapunkt an das Hauptmotiv anschliesst, und sich als Fortsetzung einer melodischen Tonfolge desselben zu erkennen gibt, desto ungezwungener und fließender wird der Canon sein. Der folgende Canon ist auf dieselbe Art wie der vorhergehende construiert, welchen ich ebenfalls vollständig herstelle, damit man auf den ersten Blick seinen melodischen und harmonischen Zusammenhang wahrnehmen kann.



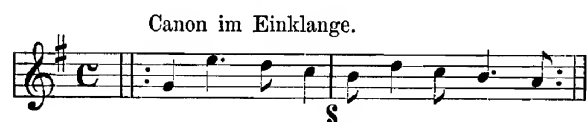
Und nun noch ein ähnliches Beispiel, bei welchem das Hauptmotiv zwei Takte enthält, wodurch also ein Canon von vier Takten entsteht.



Soll bei einem solchen Canon die nachahmende Stimme in der Oktave anstatt im Einklange eintreten, so muss er nach den Regeln des doppelten Contrapunktes in der Oktave abgefasst sein, weil alsdann die beiden Stimmen abwechselnd in ihrer Umkehrung erscheinen. Da aber ausserdem bei einem Canon in der Oktave ganz dasselbe Verfahren beobachtet wird, wie bei den vorhergehenden Canons im Einklange, und ich die Kenntniss des doppelten Contrapunktes durch den dritten Band meiner Theorie der Tonsetzkunst bei dem Leser als bereits schon bekannt voraussetze, so gebe ich hier sogleich einen Canon in der Unteroktave, und nach diesem auch einen desgleichen in der Oberoktave ohne weitere Erläuterung.



Alle diese Canons stehen in Partitur, damit man ihre Beschaffenheit besser sehen kann. Bei ihrer Execution notirt man aber häufig nur die anfangende Stimme, und gibt die Stelle, wo die zweite Stimme eintreten soll, durch ein Zeichen an. Für einen Canon im Einklange gebraucht man gewöhnlich dieses Zeichen §; zum Beispiel:



Für einen Canon in der Oktave hingegen wird diesem Zeichen die Zahl 8 beigelegt, und beides entweder unter oder über die Melodie des Canons gesetzt, je nachdem die Folgestimme in der Unter- oder Oberoktave eintreten soll; zum Beispiel:

Canon in der Unteroktave. Canon in der Oberoktave. 28.

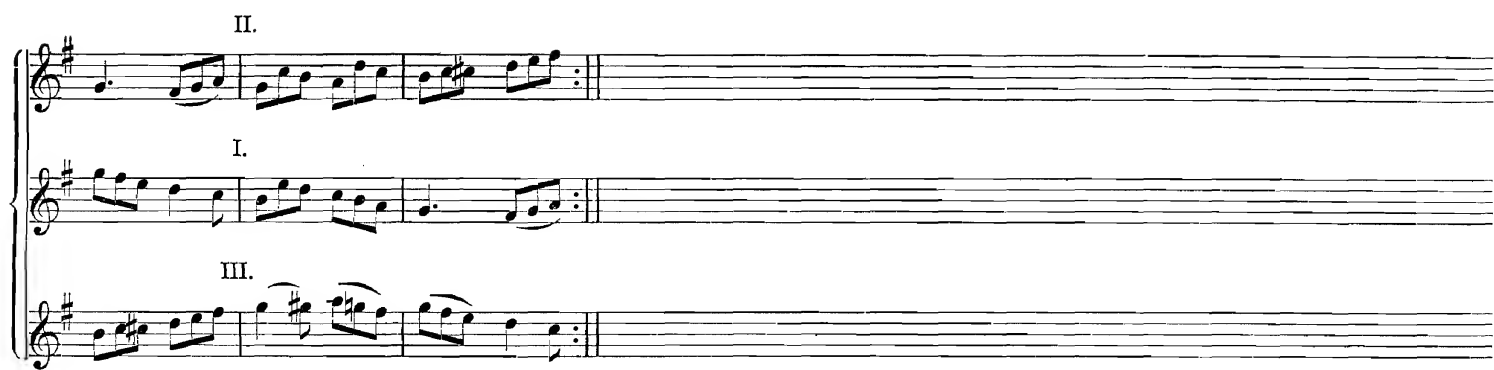
Bei dem ersten dieser zwei Canons geschieht also der Eintritt der nachahmenden Stimme in der Unteroktave, und bei dem zweiten in der Oberoktave.

Dreistimmige Canons mit verschiedenen periodischen Sätzen.

Ein dreistimmiger Canon aus drei verschiedenen Sätzen bestehend, ist ebenfalls nur im Einklange oder in der Oktave möglich. Um einen dergleichen im Einklange zu verfertigen, bedarf es nur eines dreistimmigen Contrapunktes, bei welchem die Stimmen so eingerichtet sind, dass sie sowohl unter- als nebeneinander gestellt werden können. Damit aber dieser Zweck vollkommen erreicht wird, und die drei Motive, wenn dieselben nebeneinander zu stehen kommen einen gehörigen Zusammenhang erhalten, entwirft man zuerst das Hauptmotiv, (womit nämlich der Canon anfangen soll) und überträgt dasselbe nach Art der Nachahmung sogleich in die zweite und dritte Stimme. Alsdann setzt man das Hauptmotiv in der zuerst eingetretenen Stimme durch einen Contrapunkt (welcher nun das zweite Motiv des Canons bildet) gegen die zweite Stimme fort; dieser Contrapunkt wird nachher in gleicher Weise der zweiten und dritten Stimme beigelegt. Ist dieses geschehen, dann sucht man an derjenigen Stelle, wo die dritte Stimme mit dem Hauptmotiv eintrat, die erste Stimme durch einen zweiten Contrapunkt (welcher das dritte Motiv des Canons bildet) fortzusetzen. Dieser zweite Contrapunkt muss aber so beschaffen sein, dass er wieder auf das erste Motiv zurückkehrt. Reiht man nun eben diesen zweiten Contrapunkt abermals dem ersten Contrapunkte der zweiten und dritten Stimme an, so ist der Canon vollendet. Besteht also das Hauptmotiv von einem dreistimmigen Canon dieser Art aus einem Takte, so wird derselbe drei Takte lang, und enthält sein Hauptmotiv zwei Takte, dann entsteht ein Canon von sechs Takten. Es wird demnach ein solcher Canon stets dreimal so lange als sein Hauptmotiv. Durch das folgende Beispiel, dessen Hauptmotiv ein Takt lang ist, wird sich das hier Erklärte bestätigen.

Der erste Takt dieses Canons zeigt also das Hauptmotiv desselben, welches um einen Takt später in die zweite Stimme übertragen wurde, indess die zuerst eingetretene Stimme einen Gegensatz dazu bildet, der zugleich als eine melodische Fortsetzung des Hauptmotivs anzusehen ist. Während nun dieser Gegensatz bei dem Eintritt der dritten Stimme auf dieselbe Weise dem Hauptmotiv in der zweiten Stimme angereiht wird, enthält die erste Stimme den zweiten Gegensatz, welcher wieder auf das Hauptmotiv zurückführt.

Der folgende Canon hat ganz dieselbe Beschaffenheit wie der vorhergehende, nur dass sein Hauptmotiv aus zwei Takten besteht; weshalb dessen Melodie sechs Takte lang ist.



Will man bei einem derartigen Canon die nachahmenden Stimmen in der Oktave anstatt im Einklange folgen lassen, dann muss er nach den Regeln des dreifachen Contrapunktes abgefasst sein, weil dadurch die Stimmen in einer dreifachen Umkehrung erscheinen. Ausserdem verfährt man aber gerade so als vorher, wie man das an den folgenden Beispielen sehen kann.

Erstes Beispiel.



Zweites Beispiel.



Wird bei einem dreistimmigen Canon im Einklange nur die Hauptstimme allein angegeben, dann macht man an denjenigen Stellen, wo die zweite und dritte Stimme einzutreten hat, das übliche Zeichen. Soll aber (in sonst ähnlichem Falle) die zweite Stimme in der Oktave, und die dritte in der Quintdecime (Doppeloktave) eintreten, so muss dem ersten Zeichen die Zahl 8, und dem zweiten Zeichen die Zahl 15 beigefügt werden. Die vorhergehenden vier dreistimmige Canons erhalten demnach durch ihre einzeilige Notirung folgende Gestalt:

Canon im Einklange.

Item.

Canon in der Oktave.

Item.

Es ist leicht zu begreifen, dass, sobald bei einem Canon im Einklange alle Stimmen eingetreten sind, jeder seiner periodischen Sätze stets dieselbe Intervallenfolge mit derselben Harmonie zu Gehör bringt, was natürlich Monotonie erzeugt. Manche Kompositionslehrer sind daher der Meinung, man sollte einen dreistimmigen Canon im Einklange so vortragen, dass seine drei verschiedenen Sätze anfänglich nur zweistimmig, und erst später, nach deren Wiederholung dreistimmig ausgeführt würden. Durch diese Verfahrensart entsteht allerdings etwas mehr Abwechslung; allein, wenn ein Canon für drei Stimmen berechnet ist, so kann der zweistimmige Vortrag desselben durch die fehlende dritte Stimme leicht zu leer klingen, oder gar mangelhaft werden, und es ist aus diesem Grunde nicht jeder dreistimmige Canon dazu geeignet, dass man denselben zuvor mit nur zwei Stimmen executirt, sondern er muss vielmehr schon im Voraus für diesen Zweck bestimmt und abgefasst sein.

Um nicht zu weitläufig zu werden, will ich nun den ersten der vorstehenden dreistimmigen Canons im Einklange benutzen, und einige andere Notirungsarten damit vornehmen; zum Beispiel:

Dadurch, dass hier die zweite Stimme im dritten anstatt im zweiten Takte eintritt, wird zuerst das dritte Motiv mit dem ersten, und alsdann das erste mit dem zweiten Motive in eine zweistimmige Verbindung gebracht. Vom fünften Takte an, wo der Eintritt der dritten Stimme stattfindet, ist jedoch die Wirkung dieses Canons ganz dieselbe, wie bei seiner gewöhnlichen Notirung. Die folgende Notirungsart, wo in jeder Stimme nach dem Vortrage der drei Motive allemal ein Takt Pause stattfindet, ist daher im Vergleiche zu der vorhergehenden jedenfalls zweckmässiger, weil ausser der harmonischen Vereinigung dieser drei Motive auch zugleich alle möglichen zweistimmigen Verbindungen darin enthalten sind; nämlich: die Verbindung des ersten Motivs mit dem zweiten, des zweiten mit dem dritten, und die des ersten mit dem dritten; welche bei der Wiederholung des Canons stets mit einander abwechseln; zum Beispiel:

Man könnte diesen Canon auch wohl noch auf manche andere Weise notiren, wodurch aber keine weiteren Verbindungen seiner Motive entstehen als hier schon gezeigt wurden, weshalb ich es mit diesen beiden Notirungsarten beenden lasse.

Vierstimmige Canons mit verschiedenen periodischen Sätzen.

Da ein vierstimmiger Canon im Einklange (oder in der Oktave) mit verschiedenen periodischen Sätzen nach denselben Principien wie ein zwei- oder dreistimmiger derartiger Canon gebildet wird, so gebe ich hiervon nur einige Beispiele ohne fernere Erklärung, weil man ihre Construction nun hinlänglich an den mit römischen Zahlen bezeichneten rhythmischen Gliedern erkennen wird.

Canon im Einklange.

Dieses Beispiel besteht, wie man sieht, aus vier verschiedenen Motiven, welche durch ihren melodischen Zusammenhang einen Canon von vier Takten bilden. Weil derselbe zu Anfang eine Pause hat, so musste das Repetitionszeichen um einen Takt später gemacht werden. Dasselbe ist auch bei dem folgenden Canon der Fall.

Canon im Einklange.

The musical score is a four-part canon in C major, 2/4 time. It is divided into three systems. The first system consists of four staves. The first staff begins with the main melody (I), followed by the second staff (II), third staff (III), and fourth staff (I). The second system continues the canon, with the first staff (IV), second staff (I), third staff (II), and fourth staff (III). The third system concludes the canon, with the first staff (III), second staff (IV), third staff (I), and fourth staff (VI). The score includes various musical notations such as treble clefs, a key signature of one flat, and various note values and rests.

In diesem Canon enthält das Hauptmotiv zwei Takte, daher seine ganze Länge acht Takte beträgt.

Wie überhaupt bei einem Canon im Einklange, haben auch hier alle vier Stimmen eine gleiche Tonlage, und dieselben bleiben daher bei ihrer Vereinigung stets in einem ebenmässigen Verhältnisse. Bei einem vierstimmigen Canon in der Oktave hingegen erscheinen die Stimmen in einer vierfach-veränderten Stellung, und dieselben müssen deshalb nach den Regeln des vierfachen Contrapunktes entworfen werden. Um eine allzugrosse Ausdehnung der vier Stimmen zu vermeiden kann man zwei davon im Einklange setzen, was am zweckmässigsten mit dem Tenor und Alt geschieht. Im ersten der folgenden zwei Canons tritt jede nachahmende Stimme um eine Oktave tiefer ein, während im zweiten die beiden mittleren im Einklange stehen.

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains four measures of music, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV) above the staff. The second staff is in alto clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains four measures of music, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV) above the staff. The third staff is in alto clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains four measures of music, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV) above the staff. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains four measures of music, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV) above the staff.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains four measures of music, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV) above the staff. The second staff is in alto clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains four measures of music, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV) above the staff. The third staff is in alto clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains four measures of music, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV) above the staff. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains four measures of music, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV) above the staff.

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains four measures of music, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV) above the staff. The second staff is in alto clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains four measures of music, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV) above the staff. The third staff is in alto clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains four measures of music, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV) above the staff. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains four measures of music, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV) above the staff.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains four measures of music, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV) above the staff. The second staff is in alto clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains four measures of music, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV) above the staff. The third staff is in alto clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains four measures of music, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV) above the staff. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains four measures of music, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV) above the staff.



Es ist nicht nöthig, dass die verschiedenen Motive oder Sätze, aus welchen ein Canon gebildet wird, stets ohne Unterbrechung durch Pausen an einandergereiht werden, obgleich dies (mit Ausnahme des letzteren) bei allen hier gezeigten Canons beobachtet wurde; man kann im Gegentheil die Stimme (besonders in mehrstimmigen Canons) sehr wohl durch Pausen von einander absondern, namentlich wenn dadurch keine mangelhafte Harmonie entsteht.

Hier folgt nun die einzeilige Notirung dieser vierstimmigen Canons.

Canon im Einklange. 2 2 2 2

Item.

Canon in der Oktave.

Item. *tr* 28. 215. 221.

28. 215.

Natürlich kann man auch bei einem vierstimmigen Canon im Einklange durch verschiedene andere Notirungsarten etwas mehr Mannigfaltigkeit erzielen. Es eignet sich jedoch nicht jeder Canon dazu, seine vier rhythmischen Glieder zuerst nur zweistimmig vortragen zu lassen; denn je voller die Harmonie eines mehrstimmigen Canons abgefasst ist, um so leerer werden alsdann manche seiner einzelnen Sätze mit nur zwei Stimmen ausfallen. Ich will indessen den ersten der hier vorgekommenen vierstimmigen Canons im Einklange benützen, und denselben so notiren, dass er bis zur Vereinigung seiner vier Stimmen vom ersten bis zum vierten Takte nur mit einer Stimme, vom vierten bis zum siebenten Takte mit zwei, und vom siebenten bis zum zehnten Takte mit drei Stimmen vorgetragen wird; zum Beispiel:

I. II. III. IV. I. II. III.

I. II. III. IV.

I.



Durch vorstehende verzögerte Eintrittsweise der drei nachahmenden Stimmen wird also im vierten Takte das erste Motiv mit dem vierten, im fünften Takte das erste mit dem zweiten, und im sechsten Takte das zweite mit dem dritten Motive vereinigt. Im siebenten Takte, in welchem der Eintritt der dritten Stimme stattfindet, wird alsdann das erste Motiv mit dem dritten und vierten, im achten Takte das erste mit dem zweiten und vierten, und im neunten Takte das erste mit dem zweiten und dritten Motive in Verbindung gebracht, von wo an mit dem Eintritte der vierten Stimme in jedem folgenden Takte alle vier Motive vereinigt erscheinen.

Von dem fünf- und sechsstimmigen Canon im Einklange mit verschiedenen periodischen Sätzen.

Dass man auch einen mehr als vierstimmigen Canon im Einklange aus verschiedenen periodischen Sätzen bestehend machen kann, bedarf nach den bereits gegebenen Beispielen keines weiteren Beweises. Da aber durch die Vermehrung so vieler ganz enge beisammen liegenden Stimmen keine besseren Resultate zum Vorscheine kommen, als bei weniger Stimmen, sondern im Gegentheil das fortwährende Durchkreuzen derselben die Einförmigkeit von derlei Sätzen eher vermehrt als vermindert, so könnte es wohl mit den hier vorgekommenen Canons dieser Art genug sein. Damit jedoch der Schüler erfährt, wie aus einem vierstimmigen Canon im Einklange durch eine kurze Pause, oder auch durch die Vermehrung seiner Motive mitunter ohne besondere Schwierigkeit fünf- sechs- und noch mehrstimmige Canons entstehen können, gebe ich ein Beispiel davon.

Der vierstimmige Canon ist folgender:



Dieser Canon wurde von mir gelegentlich zu dem bekannten Motto*) „Wer nicht liebt Wein Weib und Gesang, der bleibt ein Narr sein Leben lang“ entworfen. Weil aber die letzte Sylbe dieses Spruches gerade auf die erste Note des fünften Taktes fällt, so musste, um den Canon sammt dem Texte wieder von vorne anfangen zu können, nach dieser letzten Note eine Pause gesetzt werden, wodurch fünf Stimmen daran theilnehmen können.

*) Von Dr. Martin Luther.



Erhält nun dieser Canon (durch die Repetition seiner letzten Worte) einen Zusatz von einem Takte, so wird er sechsstimmig, und kann auf die vorhin angegebene Weise, nämlich durch eine Pause auch siebenstimmig executirt werden. Ich setze indessen denselben nur sechsstimmig her.



Die einzeilige Notirung dieses Canons mit seinem Texte hat folgendes Aussehen:

Wernichtliebt Wein, Weib und Ge-sang, der bleibt ein Narr, der bleibt ein Narr sein Le-ben lang! Der bleibt ein Narr sein Le-ben lang.

2.

Von dem Canon aus einem Satze.

Wie man erfahren hat, ging jeder Canon des vorigen Kapitels aus mehreren an einandergereihten periodischen Sätzen oder Motiven hervor, wovon jeder einzelne Satz (oder Motiv) nicht allein einen Bestandtheil der Melodie des Canons ausmachte, sondern auch zugleich den übrigen Sätzen desselben als Begleitung diente, und es hatte deshalb auch keine Schwierigkeit, einen solchen Canon unendlich zu machen; denn so bald die daran betheiligten Stimmen vereinigt waren, behielt jeder seiner Sätze dieselbe Harmonie. Bei den nun jetzt folgenden Canons hingegen, bildet die Hauptstimme von Anfang bis zu Ende eine für sich bestehende unabhängige Melodie, welche von einer oder mehreren andern Stimmen nach Gestalt der Sache theils früher und theils später auf jedem beliebigen Takttheile, und auf allen diatonischen Tonstufen (von der Prime bis zur Oktave) nachgeahmt werden kann. Diese Arten von Canons bestehen also aus Nachahmungen im engeren Sinne genommen, weil hier alle übrigen Stimmen ganz von der anfangenden Musterstimme abhängen, und weil in harmonischer Beziehung kein Takt dem andern gleich ist.

Mit zu den Hauptschwierigkeiten eines derartig gebildeten Canons gehört ohnstreitig dessen Wiederholung; indem bei dieser die Stimmen in einem ganz anderen Verhältnisse als bei ihrem ersten Eintritte stehen; weshalb man, um ohne Fehler gegen den reinen Satz wieder auf den Anfang zu kommen, manchmal genöthigt ist, eine kurze Pause zu setzen.

Ich werde nun wieder zuerst mit den zweistimmigen Canons dieser Art beginnen, und daran zeigen, wie bei denselben die nachahmende Stimme auf allen* Stufen der Tonleiter gebildet werden kann; nachher aber auch ebenso die dreivier- und noch mehrstimmigen Canons mit Eintritt der nachahmenden Stimmen auf verschiedenen Tonstufen zu lehren suchen.

Zweistimmige Canons in allen diatonischen Tonstufen.

Als erstes Beispiel wähle ich den folgenden Canon im Einklange.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of two staves joined by a brace on the left. Both staves are in the key of B-flat major (two flats) and common time (C). The melody is written on the top staff, and the accompaniment is on the bottom staff. The second system also consists of two staves joined by a brace on the left, continuing the melody and accompaniment from the first system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Dass dieser Canon von anderer Construction ist, als die früher vorgekommenen Canons im Einklange, wird man besonders an seinen zwei letzten Takten, wo dessen Wiederholung stattfindet, erkennen; weil hier das anfangende Motiv einen ganz anderen Contrapunkt zur Begleitung hat, als vorher im dritten und vierten Takte der Oberstimme. Ausserdem zeigt dies auch schon seine Länge von acht Takten an, indem er als ein Canon der vorhergehenden Art nur aus vier Takten bestünde, weil dann sein Hauptmotiv die zwei ersten Takte wären, wovon man sich überzeugen kann, wenn man dasselbe vom fünften Takte an wiederholt; zum Beispiel:



Die Vortheile, welche man sich bei dem Entwurfe eines unendlichen Canons aus einem Satze wohl merken kann, sind die zwei folgenden. Erstens; Wenn man einen solchen Canon bei seiner Wiederholung durch keine Pause unterbrechen, oder auch: sich dabei keiner grösseren Schwierigkeit aussetzen will, ist es meistens besser, die nachahmende Stimme schon im zweiten (oder auch noch früher) als erst im dritten oder gar im vierten Takte eintreten zu lassen; denn je länger sich die anfangende Stimme allein hören lässt, je schwieriger wird ihre Wiederholung. Zweitens; ist es auch zweckmässig, seine Aufmerksamkeit auf die Tonfolge der Anfangstakte des Canons zu richten, und dieselbe fortwährend, bis zu der Stelle, wo der Canon wieder auf den Anfang zurückkehren soll, im Auge zu behalten, wodurch man sich ebenfalls dessen unmittelbare Wiederholung (nämlich ohne Pause) sehr erleichtert. Alles Weitere muss die eigene Erfahrung lehren.

Noch ist auch eines sehr wesentlichen Unterschiedes zwischen den hier in Rede stehenden Canons und den vorhergehenden Erwähnung zu thun; nämlich in Bezug auf ihre rhythmische Anordnung oder Takteintheilung. Bekanntlich haben alle Canons welche aus verschiedenen periodischen Sätzen gebildet werden, stets eine gleiche Taktzahl; denn sie bestehen entweder aus zwei, vier, sechs oder acht Takten u. s. w. während in einem Canon aus einem Satze auch fünf oder sieben Takte enthalten sein können, weil seine rhythmische Beschaffenheit häufig dadurch bedingt wird, dass man, sobald sich eine Gelegenheit dazu darbietet, es nicht leicht versäumt, auf dessen Anfang zurückzukehren.

Nachdem ich nun das Nöthigste über die Abfassung eines zweistimmigen Canons dieser Art erklärt habe, gebe ich sofort verschiedene Beispiele derselben.

Canon in der Obersekunde.



In der Untersekunde.



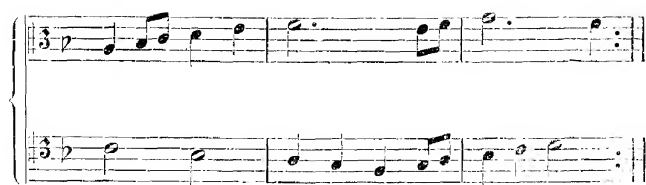
In der Oberterze.



Dieser Canon enthält sieben Takte. Seine rhythmische Beschaffenheit besteht nämlich aus dreimal zwei Takten, und dann noch aus einem Takte, welcher wieder auf den Anfang zurückführt.

In der Unterterze.

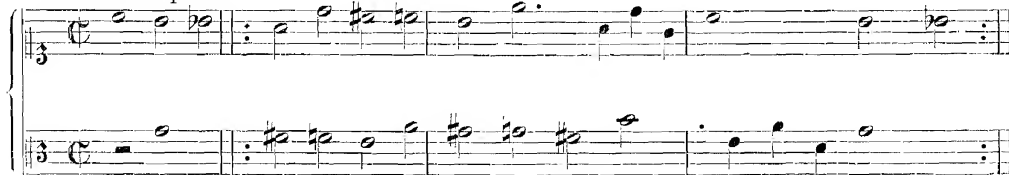




In der Oberquarte.



In der Unterquarte.



In der Oberquinte.



In der Unterquinte.



In der Obersexta.



In der Untersexta.



In der Oberseptime.



In der Unterseptime.



In der Oktave.



Der Schüler hat nun diese sämtlichen Canons mit Aufmerksamkeit zu studiren; und dies besonders deswegen, um daran kennen zu lernen, auf welche Art dieselben wieder zu ihrem Anfange zurückgeführt werden.

Dreistimmige Canons auf verschiedenen Tonstufen.

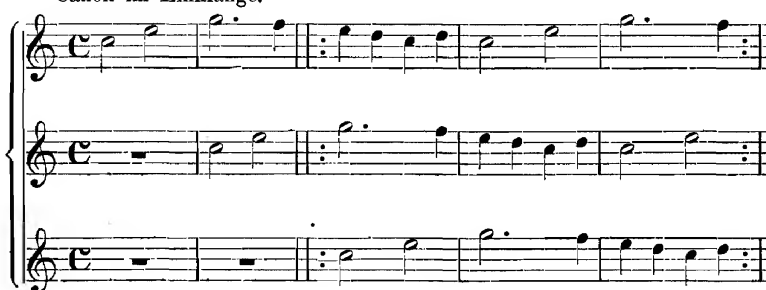
Je mehr Stimmen ein unendlicher Canon enthält, je schwieriger wird namentlich seine Wiederholung; und es bedarf deshalb selbst schon bei drei Stimmen manchmal viel Ueberlegung, um auf eine ungezwungene Art wieder auf den Anfang zurückzukommen. Ist man daher mit der Conception eines drei- oder vierstimmigen Canons bis zu derjenigen Stelle gelangt, wo derselbe wiederholt werden soll, und stösst dabei auf Hindernisse in Betreff seiner Harmonie, so kann man entweder eine kurze Pause einschalten, oder man geht zurück, und macht eine diesem Zwecke entsprechende Aenderung in der zuerst eingetretenen Stimme. Es versteht sich von selbst, dass diese Aenderung hernach auch auf die übrigen nachfolgenden Stimmen übertragen werden muss.

Um sich indessen die Construction der Nachahmung anfänglich möglichst zu erleichtern, lässt man die drei Stimmen am besten in einer gleichen Proportion eintreten; also zuerst im Einklange, oder im Einklange und in der Oktave, alsdann auch ebenso in der Sekunde und Terze, in der Terze und Quinte, in der Quarte und Septime, in der Quinte und None u. s. w. Solche proportionellen Eintritte können natürlich sowohl auf- als abwärts geschehen.

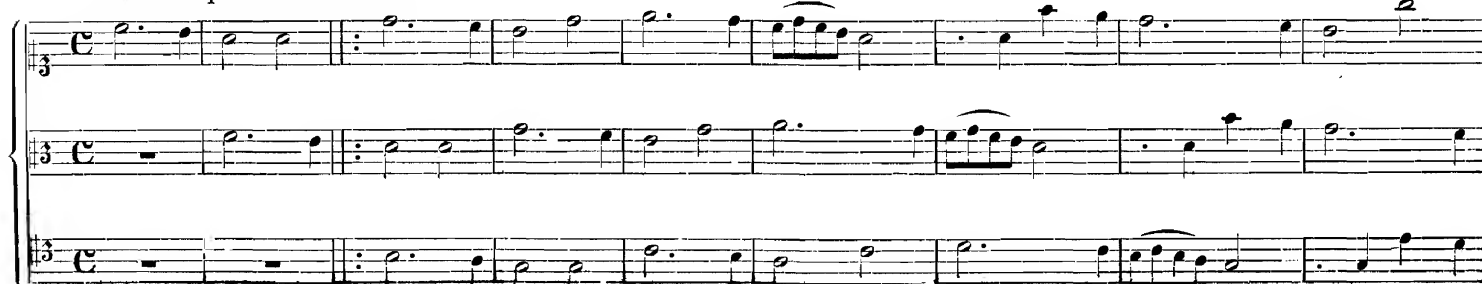
Um eine gute Stimmenlage, oder einen reineren Satz zu erhalten, kann man auch eine von den beiden nachahmenden Stimmen umkehren, und zum Beispiel bei einem Canon in der Obersekunde und Oberterze die zweite Stimme in der Unterseptime anstatt in der Obersekunde eintreten lassen; so wie man denn überhaupt darauf bedacht sein muss, die Eintritte der Stimmen in solcher Weise zu ordnen, dass sie bei ihrer Vereinigung eine gute Harmonie bilden. Wenn sich daher bei der ersten Anlage eines drei- oder mehrstimmigen Canons harmonische Unrichtigkeiten zeigen, so darf man denselben deswegen nicht gleich als gänzlich unbrauchbar verwerfen, sondern man muss zuerst dessen Stimmen auf verschiedene andere Weisen versetzen, wodurch derselbe manchmal hinsichtlich seiner Correctheit einer strengen Anforderung mehr entspricht.

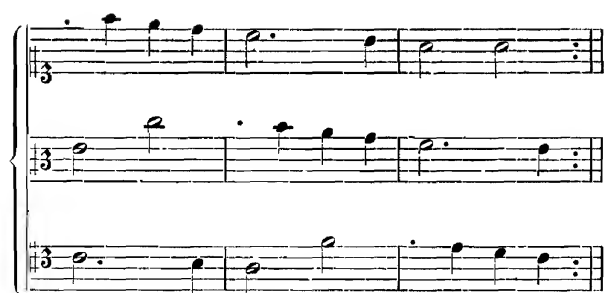
Ich werde nun mehrere dreistimmige Canons dieser Art hersetzen, bei welchen man die Eintritte der zweiten und dritten Stimme jedesmal angegeben finden wird. Das erste Beispiel enthält die drei Anfangstakte des letzten Tempo's aus Beethoven's C-mollsynphonie als Thema, die ich hierzu benützt habe, weil sie sich gleichsam von selbst zu einem solchen Canon gestalten liessen.

Canon im Einklange.



In der Unterquinte und Unternote.





In der Unterquarte und Unterseptime.

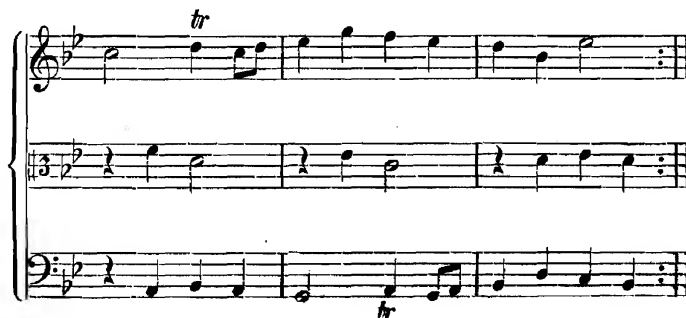
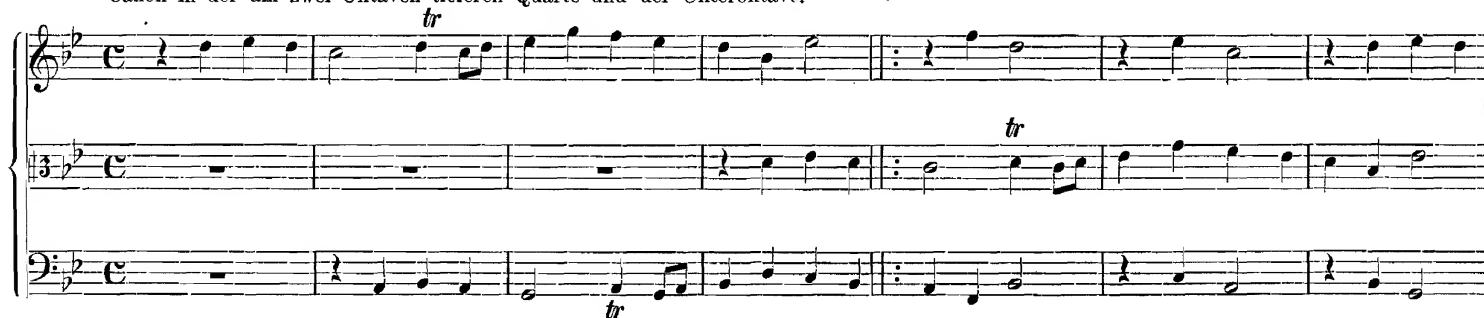


In der Unterquinte und Unternone.



Bei diesen vier Canons steht allemal die dritte Stimme in demselben Intervallenverhältnisse zur zweiten als die zweite zur ersten Stimme. Damit man nun kennen lernt, wie die Eintritte der zwei nachahmenden Stimmen auch in anderer Weise geschehen können, gebe ich hiervon noch zwei Beispiele, wovon im ersten der Bass in der um zwei Oktaven tieferen Quarte des Sopranes, und der Alt in dessen Unteroktave folgt; weshalb der Eintritt des letzteren um einen Takt später geschehen musste. Im zweiten Beispiele findet hingegen der Eintritt des Alts in der Quinte, und der des Soprans in der Oktave vom Basse aus genommen (und zwar in gedrängter Aufeinanderfolge) statt.

Canon in der um zwei Oktaven tieferen Quarte und der Unteroktave.



Item in der Oberquinte und Oberoktave.



Nur, wenn man bei der Construction von solchen dreistimmigen Canons die nöthigen Erfahrungen gesammelt hat, lassen sich bei der von vierstimmigen gute Resultate erwarten; indem in dieser Schreibart eine Stimmenvermehrung allemal grössere Schwierigkeiten verursacht, als in jeder andern Composition von freierer Form.

Vierstimmige Canons auf verschiedenen Tonstufen.

Nachdem ich mich im vorhergehenden Abschnitte über Das, was zur Verfertigung eines dreistimmigen Canons für den Neuling in diesem Kunstzweige vortheilhaft sein kann, genügend ausgesprochen habe, bleibt mir hier nur noch wenig zu bemerken übrig, weil Alles, was dort in Bezug auf die Anordnung von drei Stimmen erklärt wurde, auch bei einem vierstimmigen Canon seine Geltung hat. Der Schüler wird indessen wohl thun, wenn er auch hier die vier Stimmen anfangs in gleicher Proportion eintreten lässt, und sich erst nachher mit andern Eintrittsweisen versucht; wovon alsdann diejenigen Eintritte, welche in der Quinte und Oktave, oder in der Quarte und Oktave geschehen, die zweckmässigsten sind, weil dadurch die Stimmen in ihrem natürlichsten Verhältnisse zu einander stehen.

Als erstes Beispiel, für einen vierstimmigen Canon im Einklange, wähle ich noch einmal das vorerwähnte Thema aus Beethoven's C-mollsymphonie, welches hier seinen vollständigen Rhythmus von vier Takten enthält.

Canon im Einklange.



Die übrigen Eintrittsarten der Stimmen nach einem bestimmten proportionirten Verhältnisse, zum Beispiel in lauter Sekunden, Terzen, Quarten oder Quinten, überlasse ich nunmehr dem Studirenden, und gebe dafür hauptsächlich nur solche Canons, bei welchen die Stimmen entweder in der Quinte und Oktave, oder in der Quarte und Oktave eintreten. In dem nächsten Canon tritt daher nach dem Sopran zuerst der Bass eine Undecime tiefer ein, welchem alsdann der Tenor in der Unteroktave und der Alt in der Unterquarte (des Soprans) folgt; weshalb der Eintritt dieser beiden letzteren um einen Takt später stattfindet.





Bei diesem Canon konnte der Bass und Tenor ohne Verzögerung eintreten; aber nicht auch ebenso in den zwei folgenden Canons.





Nun folgt ein Beispiel, in welchem die Stimmen in sehr enger Weise nach einander eintreten.



Syncopirt man bei diesem Canon nächst dem Tenor auch zugleich den Alt, dann folgen die vier Stimmen so gedrängt nach einander, als es überhaupt möglich ist.



Wenn bei einem vierstimmigen Canon der Alt gegen den Sopran in der Quinte, der Tenor in der Septime, und der Bass in der Undecime eintritt, dann beginnt jede Stimme auf der nämlichen Linie (oder in dem nämlichen Zwischenraum) ihres Systems, und es können demnach einen derartig construirten Canon alsdann auch alle vier Stimmen aus einem Systeme vortragen. Das folgende Beispiel ist zu solchem Zwecke abgefasst.



Soll aber der Bass anfangen, so muss das umgekehrte Verhältniss stattfinden; denn alsdann geschieht der Eintritt des Tenors in der Quinte, der des Alts in der Septime, und der des Soprans in der Undecime gegen den Bass; zum Beispiel:



Bei der einzeliligen Notirung eines solchen Canons setzt man alle vier Schlüssel auf die linke Seite des Liniensystems und macht an den Stellen, wo die andern Stimmen einzutreten haben, das übliche Zeichen. Natürlich müssen die Schlüssel in derselben Ordnung notirt werden, in welcher die sie betreffenden Stimmen nacheinander eintreten sollen; zum Beispiel:

C. à 4.



C. à 4.



Obschon sich diese vier Schlüssel in ihrer Eigenschaft als Bass- Tenor- Alt- und Sopranschlüssel am besten zur Notation eines Canons von dieser Beschaffenheit eignen, so kann es, um einen ähnlichen Zweck zu erreichen doch manchmal zur Bedingniss werden, nicht allein den Violinschlüssel dabei zu gebrauchen, sondern auch einen oder den andern Schlüssel auf eine andere Linie zu versetzen, was sich aber erst in der Folge, bei Canons von noch complicirterer Construction als die zwei vorhergehenden zeigen wird. Nun noch ein Mehreres über solche Canons, welche auf gleichmässig gebildeten harmonischen Fortschreitungen beruhen.

Canons, welche sich auf Progressionssätze gründen.

Alle gleichmässig gebildete Akkordenfolgen (welcher der Leser schon im ersten Bande unter der Benennung „Sequenzen“ kennen gelernt haben wird) können mit Vortheil zur Abfassung von Canons benützt werden; doch darf man den Gebrauch derselben nicht zu sehr übertreiben, (man muss sich dabei vielmehr der Kürze befeissigen) indem sie bei längerer Dauer durch ihre Einförmigkeit das Gehör gar bald ermüden. Durch eine zweckdienliche Ausarbeitung vermittelst der durchgehenden Noten kann übrigens auch ein derartig construirter Canon von ganz guter Wirkung sein.

Ich werde nun verschiedene Canons dieser Art hersetzen. Damit man jedoch ihre harmonische Grundlage um so besser erkennt, will ich jedes Beispiel zuerst ganz einfach (also nur in Noten von gleichem Werthe) darstellen, und nachher dasselbe auch mit Durchgängen oder Bindungen ausarbeiten; zum Beispiel in fallenden Sekunden und steigenden Terzen mit verschiedenen Eintrittten der nachahmenden Stimme.

1. Canon in der Oktave.



2. Canon in der Quinte.



3. Canon in der Quarte.



Nach genauer Prüfung wird man finden, dass diese Progression in allen Intervallen der auf- und abwärtsgehenden Tonleiter nachgeahmt werden kann; ich lasse es aber mit den hier angegebenen drei Eintrittsweisen der zweiten Stimme bewenden, und zeige nun von jedem dieser drei Canons eine variirte Ausarbeitung. Die drei NB. zeigen die Stelle an, wo die Progression, um wieder auf den Anfang zu kommen, unterbrochen werden musste.

1. Canon in der Oktave.



2. Canon in der Quinte.



3. Canon in der Quarte.



Man vergleiche nun jeden dieser drei Canons mit der vorhergezeigten harmonischen Grundlage desselben, um sich zu überzeugen, dass alle wesentlichen Töne nach wie vor darin enthalten sind, und dass sie also nur durch die Anwendung von Vorhalten und willkürlichen Verzierungen eine andere Gestalt erhielten.

Die folgenden drei Canons gründen sich auf eine Progression von steigenden Sekunden und fallenden Terzen, was der Leser leicht erkennen wird.

1. Canon in der Oktave.



2. Canon in der Quarte.



3. Canon in der Quinte.



An den zwei letzten Canons kann man sehen, dass eine derartige Progression die Modulation keineswegs ausschliesst. Die nun noch folgenden Beispiele beruhen auf verschiedenen andern Progressionen.

1.



2.



3.



4.



Wie man sieht, gründet sich der erste dieser vier Canons auf eine Folge von steigenden Quarten und fallenden Sekunden, der zweite auf eine Folge von fallenden Terzen und steigenden Quarten, der dritte auf eine Folge von steigenden Terzen und fallenden Quarten, und der vierte auf eine Folge von steigenden Quarten und fallenden Quinten. Wegen des dritten Canons scheint mir eine speciellere Definition nicht überflüssig zu sein. Dieser Canon hat nämlich folgende Progression zur Grundlage:



Die Note d zu Anfang wurde also nur genommen, um bei seiner Wiederholung (im fünften Takte) das im Nieder-
takte zu leer klingende verdoppelte fis zu vermeiden.

Ich gebe nun noch einige drei- und vierstimmige Canons dieser Art. Der nächste dreistimmige Canon gründet sich auf eine Progression von steigenden Terzen und fallenden Sekunden, und der zweite auf eine desgleichen von fallenden Terzen und steigenden Sekunden, was man in beiden Canons (ihre Wiederholungstakte ausgenommen) an der ersten Note eines jeden Taktes sehr leicht wahrnehmen kann. Die Eintritte der an diesen Canons beteiligten Stimmen geschehen ganz ihrer Lage gemäss.

1.

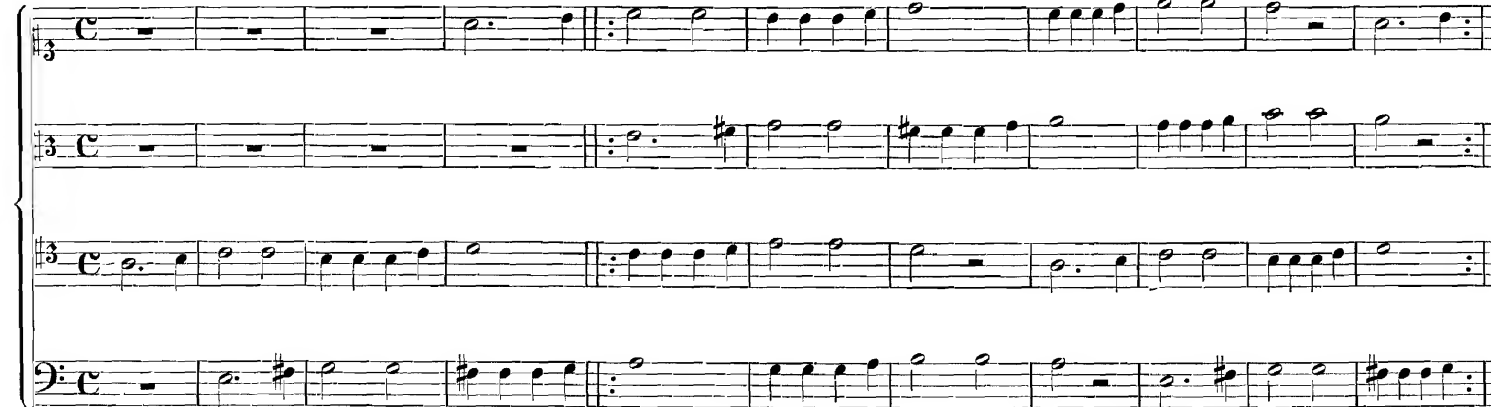


2.



Diese zwei Canons können, ohne dass man eine wesentliche Veränderung damit vorzunehmen braucht, durch die Hinzufügung von noch einer Stimme auch vierstimmig ausgeübt werden, weshalb ich dieselben hierzu benütze.

1.

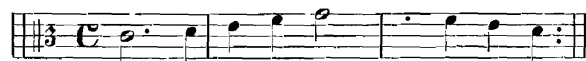




Als eine sehr nützliche Uebung empfehle ich nun dem Schüler, in allen möglichen Arten von solchen Progressions-sätzen, zwei- drei- und vierstimmige Canons zu entwerfen, und dieselben hernach in ähnlicher Weise, wie die vorstehenden, mit mannigfachen Durchgängen auszuarbeiten.

Canons aus einem Satze mit mehr als vier Stimmen.

Wiewohl man bei einem Canon aus einem Satze die Zahl von vier Stimmen nur äusserst selten überschreitet, weil schon mit einer fünften Stimme die Schwierigkeit eines solchen bedeutend erhöht wird, (besonders wenn er keine Pausen hat) so will ich dennoch einen sechs- und einen achtstimmigen Canon dieser Gattung hersetzen. Der hier zunächst folgende ganz einfache Satz von nur drei Takten soll zu beiden dienen:



Da nämlich dieser Satz sowohl zu Anfang, als auch in der Mitte eines jeden Taktes im Einklange nachgeahmt werden kann, so entsteht dadurch ein sechsstimmiger Canon; zum Beispiel:



Die ganze Harmonie dieses Canons besteht übrigens nur aus dem C-durdreiklange; denn die Töne d und f welche darin vorkommen, sind blos durchgehend.

Um nun aus obigem Satze auch zugleich einen achtstimmigen Canon zu machen, braucht man demselben nur noch einen Takt beizufügen; zum Beispiel:



Durch die Vermehrung der Stimmen wird indessen die Einförmigkeit der Harmonie bei einem solchen Canon im Einklange keineswegs beseitigt, und es verdienen aus diesem Grunde die vierstimmigen Canons mit Eintrittten der nachahmenden Stimmen auf verschiedenen Tonstufen im Vergleiche zu jenen im Einklange, jedenfalls den Vorzug.

3.

Von dem Canon in der Gegenbewegung.

Wenn bei einem zweistimmigen Satze die zweite Stimme die zuerst eingetretene durchweg in entgegengesetzter Richtung und in einer fortwährend wiederholender Weise nachahmt, so heisst das ein unendlicher Canon in der Gegenbewegung. Ein solcher Canon kann vom Einklange bis zur Oktave auf jedem diatonischen Intervalle bewerkstelligt werden; wobei jedoch nur diejenigen, deren nachahmende Stimme von der grossen Oberterze oder der kleinen Untersexta der Tonika ausgehen, der strengen Gegenbewegung angehören, weil sich nur bei diesen alle Intervalle genau erwiedern lassen, während bei allen Nachahmungen auf den noch übrigen Tonstufen die grossen Intervalle zuweilen durch ihre kleinere Gattung, und die kleinen zuweilen durch ihre grössere Gattung beantwortet werden, und es gehört also ein derartiger Canon entweder der strengen oder der freien Gegenbewegung an, je nachdem die nachahmende Stimme alle Töne desselben genau oder weniger genau erwiedert.

Die Construction eines Canons in der Gegenbewegung ist ganz dieselbe, wie bei einem Canon in der geraden Bewegung, es kann nämlich ein solcher sowohl nur aus einem Satze, als auch aus mehreren Sätzen (oder Motiven) gebildet werden, und zwar: Letzteres nicht bloß im Einklange, (wie bei einem Canon in der geraden Bewegung) sondern auch auf jeder andern Stufe der Tonleiter. Dass diese Eigenthümlichkeit eines derartigen Canons in der Gegenbewegung noch von keinem Compositionslehrer erwähnt wurde, ist wirklich zu verwundern, weil dadurch ein Canon in der Sekunde, Terze, Quarte u. s. w. ebenso leicht zu einem unendlichen gemacht werden kann, als ein Canon im Einklange, was man bei den hierauf bezüglichen Beispielen bestätigt finden wird.

Ein Canon in der Gegenbewegung kann indessen nicht nur mit zwei, sondern auch mit mehr Stimmen ausgeübt werden. Hinsichtlich der daran theilnehmenden Stimmen ist es aber am zweckmässigsten, stets eine gleiche Anzahl, also zwei, vier, sechs oder acht Stimmen dafür zu wählen, damit deren ebenso viele in der geraden als in der Gegenbewegung stehen.

Wer die vorhergehenden Canons in einerlei Bewegung wohl begriffen und construiren gelernt hat, der wird auch mit demselben Ergolge die hier in Rede stehenden zu Stande bringen, weil ihre Schwierigkeit nicht viel grösser ist. Ich werde daher nur noch einige Anleitungen in Bezug auf die Gegenbewegung geben.

Nicht jede Melodie eignet sich gleich gut zur Uebertragung in die Gegenbewegung! Es kann nämlich vorkommen, dass eine metrische Figur an und für sich ganz ihrem Zwecke entspricht, aber demohngeachtet wegen ihrer durch die

Gegenbewegung entstehenden melodischen oder harmonischen Veränderung nicht wohl anwendbar ist; worüber indessen nur der gute Geschmack, und ein feines musikalisch gebildetes Gehör zu entscheiden hat, weil sich für diesen Fall keine bestimmten Regeln geben lassen. Man muss deswegen schon beim Entwurfe einer Melodie jede einzelne Figuration prüfen, ob dieselbe auch bei ihrer Uebertragung in die Gegenbewegung eine befriedigende Wirkung behält, und im Allgemeinen stets auf eine sangbare Folge von Tönen bedacht sein.

Die meiste Vorsicht erfordern indessen die Quartensprünge; weil namentlich bei einem Canon in verschiedenen Intervallen eine reine Quarte durch die Nachahmung in der Gegenbewegung öfter zu einer übermässigen wird. Doch kann eine übermässige Quarte manchmal mit Hülfe eines Versetzungszeichens in eine reine umgestalten werden. Alles was noch ferner auf die Beschaffenheit und die Verfertigung eines derartigen Canons Bezug hat, wird sich durch die folgenden Beispiele kund geben.

Zweistimmige Canons in der Gegenbewegung mit verschiedenen periodischen Sätzen.

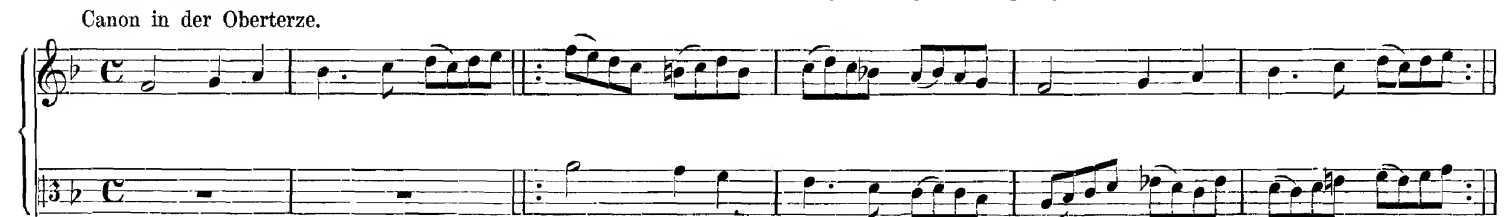
Als erstes ganz einfaches Beispiel soll der hier stehende zweitaktige Canon im Einklange gelten.



Der Hauptsatz dieses Canons besteht, wie man sieht, aus vier Tönen; nämlich aus g-c-h-a, und dessen nachahmende Stimme hat daher die Töne g-d-e-fis. Es sind also, wenn man beide Stimmen als ein Ganzes nimmt, die sieben Töne der G-durtonleiter darin enthalten. Dadurch nun, dass man diesen Canon mit jedem von diesen sieben Tönen anfangen kann, entstehen ohne eine Note daran zu verändern, noch dreizehn andere Canons in der Gegenbewegung, und zwar in allen Intervallen; wovon ich aber der Raumersparniss wegen nur diejenigen in steigenden Intervallen aufnotire, nach welchen man jedoch die Anwendbarkeit der noch übrigen Canons in fallenden Intervallen leicht einsehen wird.



Wenn nun auch gerade nicht jeder Canon in der Gegenbewegung solche Eintritte seiner nachahmenden Stimme auf allen Stufen der Tonleiter zulässt, so habe ich doch hiermit bewiesen, dass es in dessen Beschaffenheit liegen kann. Hier folgen sogleich noch einige Canons in verschiedenen Intervallen, welche wie die vorhergehenden aus zwei periodischen Sätzen gebildet sind, und wovon der erste und zweite in der strengen Gegenbewegung steht.



In der Untersexta.



In der Oberseptime. In der Oktave.



In der Unternone.



Nachdem ich deutlich genug gezeigt zu haben glaube, wie sich ein aus verschiedenen Sätzen bestehender Canon in der Gegenbewegung auf allen diatonischen Tonstufen bilden lässt, werde ich nun sofort auch von Canons mit nur einem Satze mehrere Beispiele geben, an welchen man wahrnehmen kann, dass sie sich in ebenso ungezwungener Weise auf ihren Anfang zurückführen lassen, als ein Canon in der geraden Bewegung.

Canon im Einklang. In der Untersexta.



In der Oberquarte.



In der Oberquinte.



Die einzeilige Notirung bei einem Canon in der Gegenbewegung geschieht gewöhnlich auf dieselbe Art, wie bei einem Canon in der geraden Bewegung; nur dass man hier mit der Angabe des Eintrittes der zweiten Stimme auch zugleich die entgegengesetzte derselben anmerkt. Soll hingegen die einzeilige Notirung eines derartigen Canons so ein-

gerichtet sein, dass dessen zweite Stimme beim Umkehren des Notenblattes die erste Stimme rückwärts gelesen vorträgt, dann muss man die sich dazu eignenden Tonschlüssel wählen. Diese Notation ist jedoch nur bei solchen Canons anwendbar, deren Melodie kein zufälliges Versetzungszeichen enthält, weshalb ich denn auch von den vorhergehenden Beispielen hauptsächlich nur diejenigen hierzu benützen werde, worin keine besonderen Erhöhungen oder Erniedrigungen von einzelnen Tönen vorkommen.

1. Sopran. 2. Sopran. 3. Alt. 4. Bass. 5. Violine.

Für die einzeilige Notirung des ersten Canons (im Einklange) war der Sopranschlüssel allein hinreichend, weil dieser Canon mit dem Tone g auf der dritten Linie anfängt, welcher auch bei der Umwendung des Notenblattes derselbe Ton bleibt. Der zweite Canon steht ebenfalls im Einklange, es musste aber für denselben der Sopran- und Violinschlüssel genommen werden. Bei dem dritten Canon folgt der Bass in der Unternote, weshalb der Alt- und Bassschlüssel dafür nöthig war. Der vierte Canon beginnt im Basse, welchem der Alt in der Oberquinte folgt, und es wurden sonach auch hierzu diese beiden Schlüssel erforderlich. Der fünfte Canon endlich steht im Violin- und Bassschlüssel, und daher seine zweite Stimme in der unteren Terzdecime, anstatt (wie früher) in der Untersexta, weil sich für dessen einzeilige Notation keine anderen Schlüssel eignen. Indessen kann es bei dieser Art der Notirung auch manchmal vorkommen, dass man sich dabei des Mezzosopran- oder des Baritonschlüssels bedient.

Vierstimmige Canons in der Gegenbewegung.

Bei einem vierstimmigen Canon dieser Art stehen allemal zwei Stimmen in der Gegenbewegung. Die Disposition der Stimmen kann entweder so geschehen, dass zuerst zwei davon in einerlei Bewegung, und nachher die zwei andern in der Gegenbewegung eintreten; oder man lässt die zweite Stimme der ersten, und die vierte der dritten in der Gegenbewegung folgen.

In dem hier zunächst stehenden Canon geschieht der Stimmeneintritt auf die zuerst angegebene Weise, und zwar in der strengen Gegenbewegung.

Die zwei folgenden Canons hingegen enthalten beide einen Stimmeneintritt der zweiten Art. Im ersten steht nämlich der Bass zum Tenor und der Alt zum Sopran, und im zweiten der Tenor zum Bass, und der Sopran zum Alt in der Gegenbewegung.



Um nun auch noch einen Canon in der Gegenbewegung zu sechs, und einen desgleichen zu acht Stimmen anzuführen, nehme ich hierzu das letzte Beispiel aus dem vorhergehenden Abschnitte, welches sehr leicht für diesen Zweck eingerichtet werden kann, indem die zweite Hälfte seines Hauptsatzes zu dessen erster Hälfte in der Gegenbewegung steht, und man also die Stimmen nur so zu ordnen braucht, dass drei derselben auf der Tonika, und drei auf deren Dominante eintreten.

Sechsstimmiger Canon in der Gegenbewegung

in welchem die erste, dritte und fünfte Stimme in der geraden, und die zweite, vierte und sechste Stimme in der Gegenbewegung steht.



Achtstimmiger Canon in der Gegenbewegung

in welchem zuerst vier Stimmen in der geraden, und alsdann vier andere in der Gegenbewegung eintreten.

Ein vier- oder noch mehrstimmiger Canon in der Gegenbewegung dessen Stimmen in mehr als zwei verschiedenen Intervallen eintreten, kann nicht wohl einzeilig notirt werden; es sind also für einen vierstimmigen Canon dieser Art zwei Systeme erforderlich, wobei man indessen auch die sich dafür eignende Tonart zu wählen hat; so musste zum Beispiel der erste von den zwei folgenden Canons, welchen man vorher in B-dur notirt fand, für diese Absicht nach A-dur transponirt werden, während der andere in D-dur bleiben konnte.

Bei vorstehendem Canon in A-dur war zur richtigen Bezeichnung des Alts der Mezzosopranschlüssel nöthig.

Geschieht jedoch der Stimmeneintritt bei einem mehrstimmigen Canon in der Gegenbewegung nur auf zwei verschiedenen Tonstufen, wie bei dem vorhergehenden sechs- und achtstimmigen Beispiele, so kann man einen solchen auch in einem Systeme notiren, und dies bei einer richtigen Wahl der Tonart selbst mit zwei gleichen Schlüsseln; zum Beispiel:

Die Zeichen unter dem System geben die Stimmeneintritte in der geraden Bewegung, und diejenigen über dem System die in der Gegenbewegung an. Dass von dem ersten dieser beiden Canons sechs anstatt drei Takte, und von dem zweiten acht anstatt vier Takte notirt wurden, geschah, um die Eintritte der daran theilnehmenden Stimmen zu bezeichnen.

4.

Von dem Canon in der Vergrößerung und Verkleinerung sowie von dem in der vergrößerten und verkleinerten Gegenbewegung.

Da ich mich im zweiten Bande dieses Werkes über die Lehre von den zwei- drei- und vierstimmigen vergrößerten und verkleinerten Nachahmungen bereits hinreichend ausgesprochen, und dieselben durch Beispiele (welche alle als endliche Canons dieser Art gelten können) erläutert habe, so handelt es sich hier auch nur um die Abfassung von unendlichen Canons in der Vergrößerung und Verkleinerung. Ich beginne daher sogleich mit den

Canons in der Vergrößerung.

Die Verfertigung eines Canons in der Vergrößerung, der bezüglich seiner Harmonie den Anforderungen des reinen Satzes vollkommen entsprechen soll, ist oft selbst für einen erfahrenen Contrapunktisten eine schwierige Aufgabe, und es wird daher ein solcher Canon gewöhnlich nur zweistimmig ausgeübt; oder man fügt demselben noch eine freie Begleitungsstimme bei. Sonderbar ist es indessen, dass man diese Arten von Canons ehemals nur in der Oktave oder im Einklange verfasste, indem sie doch auch ebensowohl in andern Intervallen (besonders in der Terze, Sexte oder Decime) bewerkstelligt werden können.

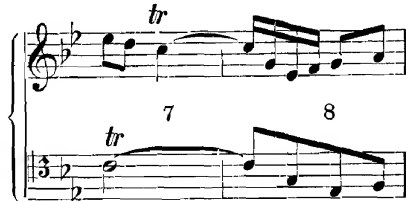
Die Schwierigkeit eines solchen Canons besteht hauptsächlich darin: dass dessen Hauptsatz zweimal vorgetragen werden muss, während ihn seine nachahmende Stimme einmal zu Gehör bringt, wodurch demnach schon im Voraus die Bedingung festgestellt ist, den Hauptsatz sowohl mit der ersten als zweiten Hälfte der nachahmenden (vergrößerten) Stimme zu vereinbaren. In Betreff der Skizzirung eines derartigen Tonsatzes ist es daher der besseren Orientirung wegen von Vortheil, wenn man vorher diejenige Anzahl von Takten marquirt, die seine Hauptstimme mit ihrer Wiederholung in Anspruch nimmt. Enthält also die Melodie des Canons zwei Takte, so macht seine Wiederholung vier Takte nöthig; und besteht die Melodie desselben aus drei oder vier Takten, dann theilt man im ersten Falle sechs, und im zweiten Falle acht Takte dafür ab.

Weil hier die anfangende Stimme der vergrößerten ohnehin stets vorausseilt, lässt man beide gewöhnlich entweder sehr kurz nach einander, oder zu gleicher Zeit eintreten; geschieht aber der Eintritt der nachahmenden Stimme erst im zweiten oder dritten Takte, alsdann müssen die ersten Takte der Hauptstimme in Rücksicht des üblichen Repetitionszeichens noch einmal am Ende des Canons notirt werden.

Das Erste was man also bei der Verfertigung eines Canons in der Vergrößerung zu thun hat, ist die Anordnung seiner Takte. Zu einem Canon von vier Takten theilt man nämlich in zwei Systemen acht Takte ab, (in dem untersten Systeme, welches gewöhnlich die Vergrößerung enthält, kann auch die noch einmal so grosse Taktart genommen werden, wodurch dasselbe nur in vier Takte abgetheilt wird) und wählt alsdann ein einfaches Motiv oder Thema von vier Takten, das eine Nachahmung in der Vergrößerung zulässt. Dieses Thema wird nun sammt seiner Wiederholung und seiner vergrößerten Nachahmung in Partitur gesetzt, und hernach mit einander verglichen, um zu erfahren, in wieferne beide Stimmen zusammen harmoniren. Da sich aber bei näherer Untersuchung (besonders in der zweiten Hälfte der vergrößerten Stimme) meistens Differenzen zeigen, muss man solche durch zweckmässige Abänderungen so lange zu beseitigen trachten, bis der Satz nach allen Richtungen hin genügt. Um dieses deutlicher zu machen, bestimme ich dafür das folgende Beispiel, welches ich als erste Disposition eines Canons von dieser Gattung gleich vollständig heretze.

Da das Thema dieses Canons aus vier Takten besteht, so beginnt seine Wiederholung im fünften Takte, und man hat nun von hier an zu prüfen, ob dasselbe zu seiner vergrößerten Nachahmung, die bis zu dieser Stelle noch nicht zur Hälfte vorgetragen ist, (weil sie erst im zweiten Takte eintrat) bis zum neunten Takte in einem guten harmonischen Verhältnisse steht, um im entgegengesetzten Falle die erforderlichen Aenderungen damit vorzunehmen. Im Allgemeinen genommen, scheinen hier nicht viel Verbesserungen nöthig zu sein; denn die irregulär durchgehende Septime und None, welche an den mit NB. bezeichneten Stellen im sechsten und achten Takte vorkommen, sind beide nichts Seltenes, und im freien Satze erlaubt. Mehr der Rede werth sind daher jedenfalls die Oktavenfolgen vom siebenten zum achten Takte, weil sich dieselben bei allen Canons deren vergrößerte Nachahmung in der Oktave eintritt, ergeben. Dieser Fehler kann

nur durch eine zweckmässige Verzögerung derjenigen Töne, welche denselben veranlassen beseitigt werden; Da nämlich alle Takttheile der vergrösserten Stimme von doppelter Zeitdauer als die der Hauptstimme sind, so wird durch eine solche Verzögerung die erstere von der letzteren überholt, und die Oktaven auf diese Weise umgangen; zum Beispiel die in obigem Canon durch die Verlängerung des Tones c:



Hierdurch fallen nun freilich die Oktaven (samt der durchgehenden None) hinweg. Diese Aenderung hätte aber zugleich in Rücksicht auf den dritten und vierten Takt geschehen müssen, denn durch jene Versäumniss zeigt sich jetzt bei der Uebertragung dieser zwei Takte in den dritten und vierten Takt der Oberstimme, gegen die Unterstimme ein anderer Fehler:



die C-mollharmonie des Soprans stimmt nämlich nicht mit der Note d im Tenor überein, was demnach noch fernere Aenderungen dieses Beispiels nöthig macht. Damit man nun sieht, in welcher Weise diese Aenderungen stattfinden können, setze ich den ganzen Canon als zweite Disposition hierher:



In Ansehung seiner Harmonie wäre wohl jetzt nichts Erhebliches mehr gegen diesen Canon einzuwenden; doch können mit demselben in Betreff seiner Metrik allerdings noch einige Verbesserungen vorgenommen werden, weshalb ich hier noch eine vollständigere Ausarbeitung davon gebe, bei welcher man die nachahmende Stimme nun auch in der verhältnissmässig grösseren Taktart notirt finden wird.



Das Ergebniss der diesem Beispiele vorausgegangenen Erläuterungen ist also: Dass man schon beim ersten Entwurfe eines Canons in der Vergrösserung fortwährend seine zweifache harmonische Beziehung, in welche er zu seiner nachahmenden Stimme zu stehen kömmt, im Auge behalten muss, und dass man die allenfallsigen Mängel (welche sich trotz aller Aufmerksamkeit und Sorgfalt, die man darauf verwendet dennoch zeigen werden) durch vorthailhaft angebrachte Bindungen, Punkte, Durchgänge und kurze Pausen zu verbessern sucht.

Bei dem hier zunächst kommenden Canon tritt die zweite Stimme ebenfalls in der Oktave ein; derselbe hat demnach ganz die nämliche Construction wie der vorhergehende.

Wie auch in diesem Canon die sich durch seine Wiederholung bildenden Oktaven vermieden wurden, kann man an den mit einem NB. bezeichneten Takten sehen. In dem folgenden Beispiele, wo die nachahmende Stimme in der Unterdecime eintritt, fallen diese Oktaven von selbst hinweg.

Ebenso im nächsten Beispiele, welches eine vergrößerte Nachahmung in der Untersexta enthält, und in welchem beide Stimmen zugleich eintreten, während im vorhergehenden der Eintritt der vergrößerten Thema's erst im dritten Takte stattfand.

Nun will ich noch auf eine in ihrer Abfassung leichtere, und zur praktischen Anwendung geeignetere Art von unendlichen Canons in der Vergrößerung aufmerksam machen.

Man entwirft nämlich eine vergrößerte Nachahmung im doppelten Contrapunkt der Oktave, und sucht dieselbe so einzurichten, dass jede der beiden Stimmen von einer Bewegung in die andere übergehen kann. Soll der Uebergang ohne Pausen geschehen, dann muss der Canon mit den zwei Stimmen zugleich angefangen werden; zum Beispiel:

Canons in der Verkleinerung.

Der Ueberschrift nach zu urtheilen, soll also jetzt im Vergleiche zu den vorhergehenden Canons das umgekehrte Verhältniss stattfinden, und irgend ein beliebiges Thema in der Verkleinerung nachgeahmt werden; da aber die anfangende Stimme von der verkleinerten, wenn diese einmal eingetreten ist, sehr bald überholt wird, so erhält ein solcher Satz dadurch doch stets die Eigenschaft eines unendlichen Canons in der Vergrößerung, weshalb es denn auch eigentlich kein unendlicher Canon in der Verkleinerung gibt. Will man jedoch einen solchen darstellen, so kann ein jeder Canon in der Vergrößerung dazu dienen; man darf alsdann nur die vergrösserte Stimme der verkleinerten vorausgehen lassen, und an der Stelle, wo die letztere eintritt, das Repetitionszeichen machen. Der ganze Unterschied dieser beiden Gattungen von Canons liegt demnach nur in ihrer besonderen Notirungsart, was sich durch die folgenden zwei Beispiele, die ich schon vorher als Canons in der Vergrößerung angeführt habe, bestätigen wird.

The first example is a canon in 2/4 time. The treble staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff begins with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second example is a canon in 3/4 time. The treble staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff begins with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

5.

Canons in der vergrösserten Gegenbewegung.

Ein unendlicher Canon in der vergrösserten Gegenbewegung wird gleichfalls gewöhnlich nur zweistimmig ausgeübt, und obschon der Eintritt seiner nachahmenden Stimme auf jeder diatonischen Tonstufe geschehen kann, so eignen sich doch diejenigen Nachahmungen, welche durch die Gegentonleiter der Oberterze, Oberquinte oder Oktave des Haupttons gebildet werden, am besten dazu.

Ich gebe nun sofort einige Beispiele dieser Gattung, an welchen man sogleich wahrnehmen wird, dass ihre Construction ganz die nämliche, wie bei den vorhergehenden Canons in der vergrösserten ähnlichen Bewegung ist.

The first example is a canon in 2/4 time. The treble staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff begins with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second example is a canon in 3/4 time. The treble staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff begins with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

Dieser Canon steht in der strengen Gegenbewegung; und wenn auch dessen Nachahmung in der Unterseptime beginnt, so ist er dennoch nach der Gegentonleiter der Oberterze des Haupttons (von C) entworfen; denn c wird darin durch e, und e durch c beantwortet. Im folgenden Beispiele hingegen geschieht der Eintritt der zweiten Stimme in der Unterquarte des Haupttons; dasselbe ist also nach der Gegentonleiter seiner Dominante gebildet.



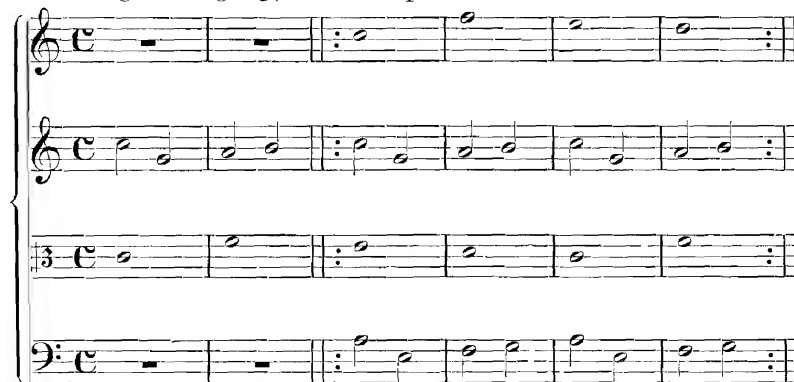
Wiewohl mir bis jetzt noch kein drei- oder vierstimmiger unendlicher Canon in der vergrößerten Gegenbewegung zu Gesicht kam, so wird man demohngeachtet die Möglichkeit eines solchen an dem folgenden Beispiele — welches ich erst nur zweistimmig als Canon in der Oktave hersetze, hernach aber auch drei- und vierstimmig zeigen werde — leicht einsehen können.



Dieser Canon kann nun durch den Hinzutritt von einer zweiten vergrößerten Stimme dreistimmig gemacht werden.



Fügt man ferner auch noch dem Hauptsatze eine ähnliche Stimme bei, dann entsteht ein vierstimmiger unendlicher Canon in der vergrößerten Gegenbewegung; zum Beispiel:



Wie in diesem Beispiele noch viele andere Arten von Canons enthalten sind, wird man zu seiner Zeit in einem besonderen Kapitel kennen lernen.

Canons in der verkleinerten Gegenbewegung.

Mit einem Canon in der verkleinerten Gegenbewegung hat es dieselbe Bewandtniss wie mit denjenigen in der verkleinerten geraden Bewegung; sie entstehen nämlich nur dadurch: dass man von einem der vorhergehenden Canons die vergrößerte Stimme anfangen, und die verkleinerte folgen lässt. Ich nehme daher wieder zwei von den obigen Beispielen, und notire dieselben als Canons in der verkleinerten Gegenbewegung.



Zur einzeiligen Notirung eines unendlichen Canons in der Vergrößerung schreibt man nur den Hauptsatz hin, und bezeichnet alsdann die Stelle wo die vergrößerte Stimme eintreten soll; zum Beispiel:

Canon in der Vergrößerung.

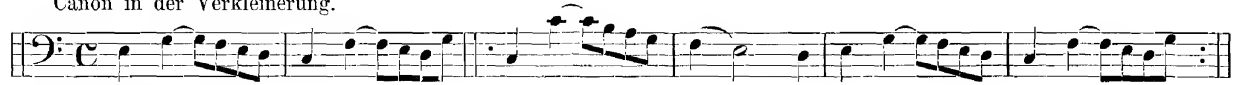


Canon in der Vergrößerung.



Bei der einzeiligen Notirung eines unendlichen Canons in der Verkleinerung hingegen wiederholt man die Anfangstakte der Musterstimme bis zu der Stelle, wo die Nachahmung in der Verkleinerung beginnt; sollen daher diese zwei Beispiele als Canons in der Verkleinerung einzeilig notirt werden, dann muss es auf folgende Weise geschehen:

Canon in der Verkleinerung.



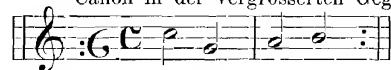
Canon in der Verkleinerung.



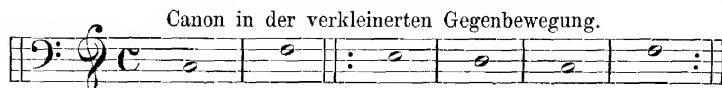
Ausser diesen eignet sich nur noch das zuerst angeführte Beispiel von den Canons in der Vergrößerung zur einzeiligen Notirung; denn im dritten Canon, welcher eine Nachahmung in der Unterdecime enthält, könnten die darin vorkommenden Versetzungszeichen nicht alle erwiedert werden.

Die einzeilige Notirung eines Canons in der vergrößerten Gegenbewegung geschieht auf dieselbe Art wie die, welche schon bei den Canons in der Gegenbewegung angegeben wurde; man sucht nämlich dafür diejenigen zwei Schlüssel, durch welche der Canon bei der Umkehrung des Notenblattes von der rechten zur linken Seite gelesen in der beabsichtigten Tonhöhe erscheint. Für diesen Zweck ist indessen nur das folgende von den hierüber gezeigten Beispielen anwendbar, indem in den andern Versetzungszeichen vorkommen.

Canon in der vergrößerten Gegenbewegung.



Hier folgt nun auch sogleich die einzeilige Notirung dieses Canons in der verkleinerten Gegenbewegung.



Bei einem drei- oder vierstimmigen unendlichen Canon in der vergrösserten oder verkleinerten Gegenbewegung ist die einzeilige Notirung nicht wohl möglich.

6.

Von dem rückgängigen Canon.

Ein Canon dieser Art besteht darin: dass er mit einer Stimme vom Anfange bis ans Ende, und mit einer andern zu gleicher Zeit vom Ende rückwärts gelesen bis zum Anfange vorgetragen wird, weshalb man denselben auch gemeinlich einen krebsgängigen Canon nennt. Die Abfassung eines einfachen endlichen oder unendlichen krebsgängigen Canons geschieht meistens nur zweistimmig; (wobei man sich aber nicht allein der rückgängigen Bewegung, sondern auch der rückgängigen Gegenbewegung, der Vergrößerung und der vergrösserten Gegenbewegung bedienen kann.) Wie indessen ein solcher auch mit drei und vier Stimmen auszuführen möglich ist, werde ich später durch einige Beispiele darthun.

Ich werde nun zuerst die einfachere Art von rückgängigen Canons, wie man dieselben gewöhnlich in den älteren theoretischen Werken vorfindet, zu erläutern suchen, sodann aber auch noch zweckmässigere Arten in Vorschlag bringen, welche jedenfalls von mehr musikalischem Interesse sind.

Rückgängige Canons der gewöhnlichen Art.

Die Verfertigung eines derartigen Tonsatzes geschieht nach folgender Disposition; man entwirft nach den Regeln des rückgängigen Contrapunktes (welche dem Schüler aus dem vorhergehenden Bande bekannt sein müssen) ein Motiv von zwei oder vier Takten, und da dasselbe durch seine Wiederholung in der rückgängigen Bewegung doppelt so lang wird, macht man im ersten Falle einstweilen vier, und im zweiten Falle acht Taktstriche in zwei Systeme. Wählt man nun dazu ein Motiv von vier Takten, so schreibt man dasselbe zuerst in das oberste System, und überträgt es alsdann rückwärts gelesen (von seiner letzten zur ersten Note) vom fünften Takte an in das unterste System. Ist dieses gethan, dann setzt man zu den ersten vier Takten der Oberstimme einen Contrapunkt, welcher natürlich ebenfalls nach den oben angegebenen Regeln abgefasst sein muss, indem derselbe abermals vom fünften Takte an rückwärtsgehend in die Oberstimme übertragen wird. Bei dieser gegenseitigen Umtauschung der Stimmen muss man jedoch das vorwärtsgehende Motiv mit dem rückwärtsgehenden auf eine solche Weise zu verbinden suchen, dass der Fluss des Ganzen nicht darunter leidet, sondern dass vielmehr beide Motive eine zusammengehörige fließende Melodie bilden; zum Beispiel:



Dieser Canon enthält also vom ersten bis zum vierten Takte das Hauptmotiv und dessen Contrapunkt, und vom fünften bis zum achten Takte deren rückgängige Bewegung. Die zwei folgenden Beispiele sind ganz von derselben Beschaffenheit wie die des vorhergehenden, nur dass im ersten die Verwechslung der beiden Stimmen in der Mitte des vierten Taktes geschieht.



Wegen der Repetition dieser drei Canons ist zu bemerken, dass bei dem ersten und dritten die letzten Taktnoten zweimal nach einander gespielt oder gesungen werden müssen, um keine Störung im Rhythmus zu veranlassen; bei dem zweiten Canon hingegen, geht man von den letzten Noten ohne dieselben zu wiederholen gleich zurück, wodurch bei diesem der 3/4 Takt fortbesteht.

Obschon diese, wie alle andern Arten von Canons in Partitur (als offene Canons) entworfen werden, so notirt man sie nachher doch nur einzeilig, und lässt dieselben von zwei Stimmen hin und zurück vortragen; nämlich so: indem die eine Stimme den Satz von Anfang bis ans Ende executirt, geht die andere vom Ende zum Anfang. Damit wird so lange fortgefahren, bis man schliessen will, wozu man begreiflicher Weise sehr bald eine Neigung verspürt. Die eigentliche Notirungsart für die drei vorhergehenden Canons ist daher diese: man schreibt einen jeden derselben in nur ein System, und setzt, um seine rückgängige Bewegung anzuzeigen, den Violinschlüssel verkehrt auf die rechte Seite; zum Beispiel:



Rückgängige Canons,

bei welchen die Stimmen in nachahmender Weise eintreten.

Bei den vorherigen Canons entstand die rückgängige Nachahmung allemal durch die Verwechslung der Stimmen. Hier soll nun aber mit der rückgängigen Bewegung auch zugleich eine wirkliche Nachahmung verbunden werden, was nicht anders geschehen kann, als dass man ein Thema zu bilden sucht, dessen zweite Hälfte die rückwärtsgehende Bewegung seiner ersten Hälfte enthält. Statt aller weiteren Erklärungen gebe ich sofort verschiedene hierauf bezügliche Beispiele, an welchen man die Construction von Canons dieser Art leicht erkennen wird, um seine eigenen Uebungen darnach einzurichten.



Jedes von diesen zwei Beispielen stellt einen endlichen rückgängigen Canon im Einklange dar. Das erste Beispiel hat in der Mitte einen Einschnitt welcher durch Pausen unterbrochen ist, was die Construction eines solchen Canons erleichtert. Die Punkte hinter den Noten im zweiten Beispiele sind hier nicht zu beanstanden, weil der Satz vor- und rückwärts gelesen eine gleiche Metrik zu Gehör bringt.

Die nun noch folgenden Beispiele sind alle unendliche Canons dieser Art. Das erste davon enthält nebst seiner rückgängigen Bewegung eine Nachahmung in der Unterquarte, und die andern eine desgleichen in der Unteroktave.

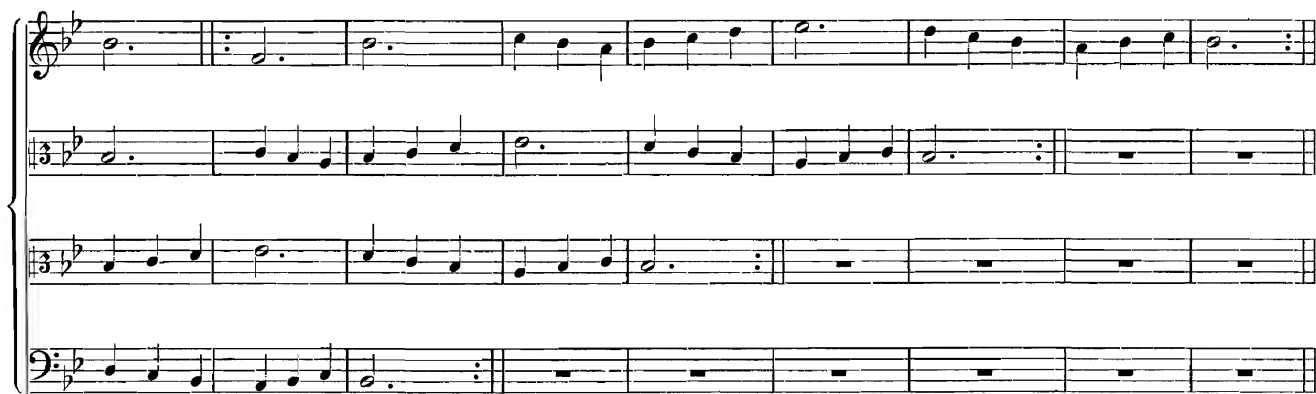
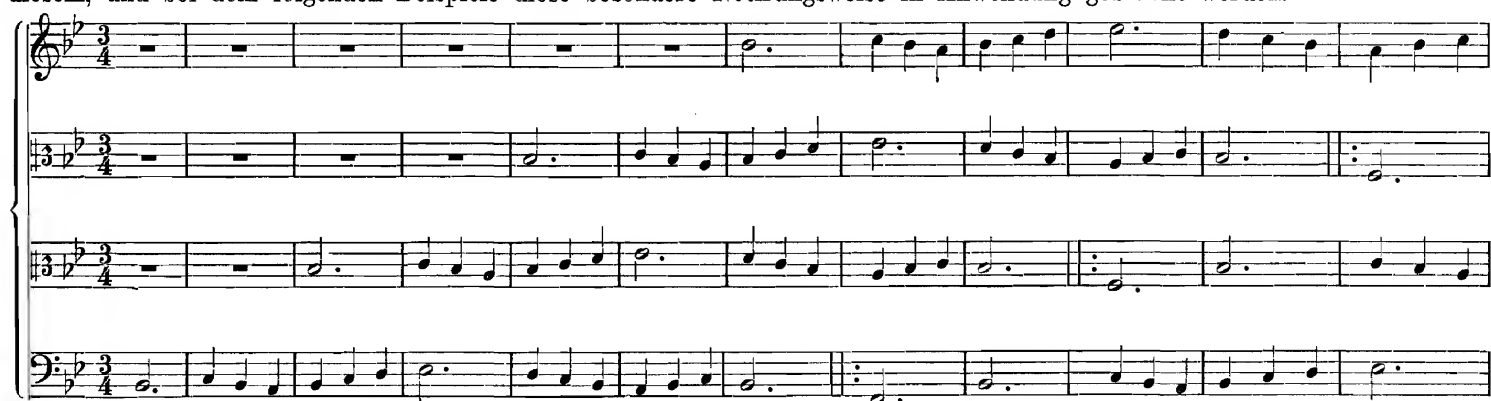




Die eigenthümliche Art der Notirung von diesen zwei Canons musste deswegen geschehen, damit sich die Eintritte der Stimmen bei ihrer vor- und rückwärtsgelenden Execution ganz gleich bleiben. Wie ein krebsgängiger Canon von dieser Gattung auch mit mehr als zwei Stimmen ausgeführt werden kann, soll der vorstehende beweisen, welchen ich daher für diesen Zweck zuerst dreistimmig, und alsdann durch die Hinzufügung von noch einem Takte vierstimmig herseze.



Aus demselben Grunde wie bei den vorhergehenden zweistimmigen Canons, musste selbstverständlich auch bei diesem, und bei dem folgenden Beispiele diese besondere Notirungsweise in Anwendung gebracht werden.



Gleichwie die Canons der vorhergehenden Art kann man auch diese mit nur einer Stimme notiren, weshalb ich dieselben sogleich hier folgen lasse.

Canon im Einklang.



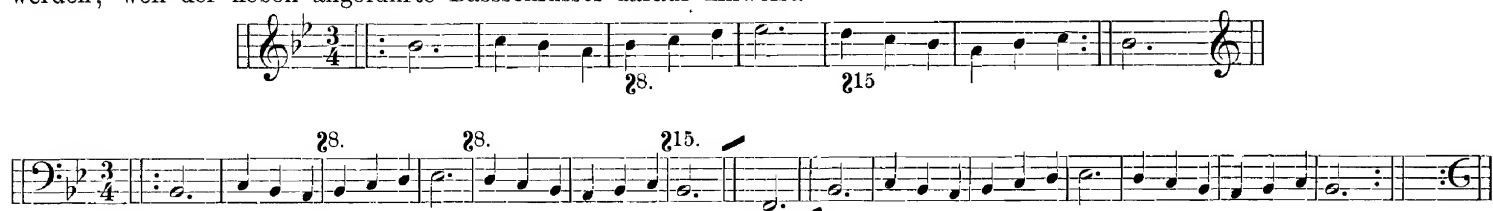
Item.



Item in der Unterduodecime.



Bei dem letzten von diesen Canons braucht die Tonhöhe der nachahmenden Stimme nicht näher bezeichnet zu werden, weil der neben angeführte Bassschlüssel darauf hinweist.



Die Execution dieses vierstimmigen Canons geschieht folgendermassen: man trägt denselben entweder vor der ersten bis zur letzten, oder von der letzten bis zur ersten Note vor, und wiederholt ihn nachher stets von dem mittelsten Tone f.

7.

Canons in der rückgängigen Gegenbewegung.

Bei diesen wird mit der rückgängigen Bewegung auch zugleich die Gegenbewegung in Anwendung gebracht, wodurch ein solcher Canon, wenn man denselben von der entgegengesetzten Seite betrachtet (wenn man nämlich das Notenblatt umkehrt, oder dasselbe vor einen Spiegel hält) in derselben Gestalt wie vorher erscheint. Gewöhnlich bedient man sich zur Notation dieser Canons des Violin- und Bassschlüssels; doch kann man sie auch in andern — oder auch in zwei gleichen — Schlüsseln notiren; das Letztere hat aber mehr Schwierigkeit.

Bis jetzt sind mir nur solche Canons in der rückgängigen Gegenbewegung bekannt geworden, welche (wie die zuerst erklärten Canons in der Gegenbewegung) in der Mitte einen Einschnitt haben, so dass die zweite Hälfte derselben die rückgängige Gegenbewegung der ersten Hälfte ist. Durch die gleichzeitige Verwechslung der Stimmen entsteht nun freilich eine Nachahmung in der rückgängigen Gegenbewegung; es fehlt aber einem solchen Canon doch immer noch das eigentlich Charakteristische, nämlich die Nachfolge einer ihm ähnlichen Stimme. Ein Canon dieser Art ist das folgende Beispiel:



Die drei ersten Takte dieses Beispiels bilden einen zweistimmigen Satz, der vom vierten Takte an mit beiden Stimmen wechselweise in die rückgängige Gegenbewegung übergeht, wodurch er, so wie er hier steht, oder von der entgegengesetzten Seite gelesen, ganz einerlei bleibt. Um auf diese Eigenthümlichkeit hinzuweisen, sieht man auch am Ende dieser beiden Systeme den Violin- und Bassschlüssel in umgekehrter Stellung angemerkt.

Weil ich nun aber schon im vorhergehenden Bande, bei der Lehre des rückgängigen Contrapunktes ohnedem derartige Beispiele genügend erklärt, und auch auf Das, was man zur Verfertigung derselben zu wissen braucht, aufmerksam gemacht habe, so werde ich hier jetzt nur noch auf solche Canons Bedacht nehmen, bei welchen nebst der rückgängigen Gegenbewegung (wie im vorhergehenden Beispiele) auch zugleich eine gegenseitige Nachahmung der beiden Stimmen stattfindet. Es soll nämlich bei diesen Canons die erste Stimme von der zweiten, und bei der Umkehrung des Notenblattes die zweite Stimme von der ersten bis zur letzten Note genau nachgeahmt werden; wodurch also die Stimmen eines solchen Tonsatzes in einer zweifachen Beziehung zu einander stehen.

Canons in der rückgängigen Gegenbewegung mit Nachahmungen in verschiedenen Intervallen.

Als erstes Beispiel dieser Art mag der folgende unendliche Canon dienen, bei welchem beide Stimmen im Violinschlüssel stehen, und sich gegenseitig in der Oktave nachahmen.



Dieser Canon ist ohne einen fühlbaren Einschnitt construiert, und seine rückgängige Gegenbewegung beginnt mit dem dritten Takte. Das folgende Beispiel ist ebenfalls ein Canon in der Oktave; es enthält aber den Violin- und Bassschlüssel.



Diese Art von Sätzen, welche auf eine Umdrehung des Notenblattes berechnet sind, findet man gewöhnlich nur im Violin- und Bassschlüssel (und deswegen auch nur in C-dur) notirt. Unter welcher Bedingung aber solche Sätze auch in jeder andern Zusammenstellung von Schlüsseln zu Stande gebracht werden können, habe ich ebenfalls schon im vorigen Bande erklärt und durch Beispiele bewiesen.

Der hier zunächst stehende Canon (welcher eine Nachahmung in der Unterquinte enthält) ist daher für den Violin- und Tenorschlüssel bestimmt, weshalb derselbe nur in Es- oder in E-dur stehen kann, weil diese zwei Schlüssel nur in diesen beiden Tonarten in ähnlicher Weise mit einander übereinstimmen.



An allen jetzt noch kommenden Beispielen kann man auch sehen, wie in dieser Schreibart die regulär- und irregulärdurchgehenden Noten anzuwenden sind.



Dieser Canon gründet sich auf die abwärtsgehende Tonleiter, was man leicht an der schrittweisen Fortschreitung seiner wesentlichen (akkordischen) Töne wahrnehmen kann:



Obschon die Tonart bei solchen Canons in der Regel durch die dazu gewählten Tonschlüssel bestimmt wird, so ist hiervon dennoch eine Ausnahme möglich; wie das der folgende Canon beweist, der in F-dur steht, seinen beiden Schlüsseln nach zu urtheilen aber in C-dur stehen müsste.



Wie ein derartig Construirter Canon auch zugleich eine Nachahmung in der Gegenbewegung enthalten kann, wird durch das folgende Beispiel offenbar.



In den nun folgenden zwei Beispielen sieht man mit der rückgängigen Gegenbewegung zugleich eine vergrößerte Nachahmung verbunden.



Als letztes Beispiel dieser Art soll der nachstehende Canon gelten, welcher nebst seiner rückgängigen Gegenbewegung auch eine Nachahmung in der vergrößerten Gegenbewegung enthält.



Die vergrößerte Nachahmung kann bei einem solchen Canon nur bis zu dessen Mitte stattfinden, weil alsdann von hier an die Stimmen der rückgängigen Gegenbewegung wegen verwechselt werden müssen.

Was die einzeilige Notirung eines Canons in der rückgängigen Gegenbewegung anbelangt, so verfährt man bei einem solchen, dessen nachahmende Stimme in der Oktave oder im Einklange eintritt, wie gewöhnlich; man schreibt also nur die Hauptstimme davon auf, und setzt die dazu erforderlichen Schlüssel auf beide Seiten des Systems. Durch die Umkehrung des Notenblattes entsteht aber aus einem Canon in der Unteroktave einer desgleichen in der Oberoktave, während ein Canon im Einklange ganz seine ursprüngliche Beschaffenheit behält; zum Beispiel:



Canon in der Gegenbewegung.



Beginnt jedoch die Nachahmung auf einem andern Intervalle, und der Canon soll von der entgegengesetzten Seite gelesen, dennoch in derselben Gestalt wie vorher erscheinen, dann muss man dessen Tonart verändern, und nach Erforderniss auch einen von den zwei Schlüsseln gegen einen andern vertauschen. Bei der Umkehrung der zwei ersten von den folgenden drei Canons, welche eine Nachahmung in der Unterquarte (eigentlich Unterduodecime) enthalten, ist nur die Veränderung der Tonart nöthig; hingegen musste aber bei dem dritten Canon, der eine Nachahmung in der Unternone (Untersextdecime) hat, auch zugleich der Sopranschlüssel für den Violinschlüssel genommen werden.



Hier folgt nun noch die einzeilige Notirung der drei Canons welche eine vergrösserte Nachahmung enthalten. Für diese braucht man auf jede Seite des Liniensystems nur einen von den beiden dazugehörigen Schlüsseln zu setzen, weil ihr Vortrag stets von beiden Seiten zugleich geschieht; wobei sich natürlich die Executirenden einander gegenüber stehen müssen.



Man wird mir vielleicht vorwerfen, dass ich mich bei dieser Art Canons zu lange aufgehalten, weil man denselben im Allgemeinen allen praktischen Nutzen abspricht. Da es aber die Bestimmung dieses Werkes ist, den darnach Studirenden mit jeder Art der contrapunktischen Combination bekannt zu machen, so durfte ich es auch nicht unterlassen, demselben Alles, was hierin geleistet werden kann, vorzuführen; und zwar: unbekümmert darum, ob es schon Andere vor mir gleichfalls gethan, oder nicht. Auch glaube ich: dass die meisten Beispiele welche ich hierüber gegeben habe, so beschaffen sind, um sich deren gelegentliche Verwendung in einer Composition als nichts Unmögliches denken zu können; denn was dieses betrifft, so kömmt es doch allemal nur auf das Wann und Wo an; das ist: zu rechter Zeit und am rechten Platze.

8.

Von dem Zirkelcanon.

Ehedem nannte man einen jeden unendlichen Canon seiner fortwährenden Wiederholung wegen auch Zirkelcanon; hingegen wird jetzt nur ein solcher darunter verstanden, dessen Thema progressionsweise entweder durch die zwölf Dur- oder zwölf Molltonarten, oder auch durch alle vierundzwanzig Tonarten modulirt, bevor es wieder zur Haupttonart zurückkehrt. Im ersten Falle bedient man sich einer Progression in steigenden oder fallenden Quinten, und im zweiten Falle einer solchen in steigenden oder fallenden Terzen. Doch können auch Zirkelcanons durch eine steigende oder fallende Sekundenprogression ausgeführt werden, weil sich aber eine allzuoft wiederholende Modulation in die zunächstliegende Sekunde meist als unzweckmässig erweist, so werden dieselben gewöhnlich nur in der Art ausgeübt, dass man das Motiv einer Nachahmung ohne die Tonart zu verlassen stets um eine Sekunde höher oder tiefer zu Gehör bringt, und zwar so lange, bis damit die sieben Stufen der Tonleiter durchlaufen sind. So besteht zum Beispiel der erste und zweite von den drei folgenden Canons aus einer Progression in steigenden Sekunden, und der dritte aus einer solchen in fallenden Sekunden.

1.

2.

3.

Die Construction dieser Art Zirkelcanons besteht also nur in einer Nachahmung ihres Hauptmotivs eine Sekunde höher oder tiefer. Um jedoch zu zeigen, wie auch ein Canon in der Oktave durch die stufenweise Fortschreitung seines Hauptmotivs zu einem Zirkelcanon eingerichtet werden kann, gebe ich hier ein Beispiel davon.

1. Transposition.

2. Transposition.

3. Transposition.

4. Transposition.

5. Transposition.

Dieses Beispiel hat jedenfalls mehr die Eigenschaft eines Zirkelcanons als die drei vorherigen, weil darin bis zur Wiederkehr seiner Haupttonart ein Zirkel von fünf Tonarten durchlaufen wird. Das NB. im siebenzehnten Takte zeigt an, dass hier *ges* anstatt *fis* genommen wurde, und zwar deswegen, um damit den Uebergang aus den Kreuz-Tonarten in die B-Tonarten zu bilden. Eine solche enharmonische Verwechslung ist bei allen derartigen Canons unumgänglich nöthig. Mit dem NB. im drittletzten Takte soll auf die halbe Note (es) aufmerksam gemacht werden; dem Vorausgegangenen nach müsste dieselbe eigentlich in die höhere Oktave springen, was aber der Tonlage des Hauptmotivs, welches gleich darauf folgt, nicht entsprochen hätte.

Nachdem ich nun den Leser vorerst mit dieser Art von Zirkelcanons, welche durch eine Sekundenprogression entstehen, bekannt gemacht, und namentlich an dem letzten Beispiele auch die Möglichkeit einer dabei anwendbaren Modulation bewiesen habe, gehe ich sofort zu den Hauptarten derselben, nämlich zu denjenigen die den ganzen Quintenzirkel durchlaufen, über.

Zirkelcanons welche sich auf eine Quintenprogression gründen.

Da die verschiedenen Arten dieser Zirkelcanons nicht nur zweistimmig, sondern auch drei- und vierstimmig (und dies sowohl endlich als unendlich) ausgeübt werden können, die Verfertigung derselben aber nicht ohne die Kenntniss ihrer Eigenthümlichkeiten möglich ist, so lasse ich aus diesem Grunde die nachstehenden allgemeinen Bemerkungen darüber vorausgehen.

Bei jedem Zirkelcanon treten die Stimmen abwechselnd in ein umgekehrtes Verhältniss zu einander, und es muss daher ein zweistimmiger im doppelten, ein dreistimmiger im dreifachen, und ein vierstimmiger im vierfachen Contrapunkt der Oktave stehen. Ausserdem gibt es auch noch Fälle, in welchen der Contrapunkt der Undecime, oder der der Duo-decime erforderlich ist.

Weil sich der Tonumfang bei einem unendlichen Zirkelcanon durch seine Transpositionen gewöhnlich mehr als bei jedem andern Canon erweitert, so muss man schon gleich bei dessen Anlage auf diesen Umstand Rücksicht nehmen, und die Stimmen in solcher Weise fortzuführen suchen, dass sie so viel es sein kann, in einer bequemen Lage bleiben. Die meiste Ausdehnung der Stimmen entsteht hauptsächlich bei solchen Canons, welche nebst ihren Quinten- und Quarten-transpositionen auch zugleich eine Nachahmung in der Oktave enthalten, und dieselben eignen sich daher eher für Instrumente als für Singstimmen. Alles was noch ausserdem über eine zweckmässige Anordnung und Fortführung der Stimmen zu sagen ist, kann nur durch die darauf bezüglichen Beispiele recht verständlich werden, weshalb man denn auch diesen die dazu nöthigen Erläuterungen beigefügt finden wird. Dem natürlichsten Lehrgange folgend fange ich mit den einfachsten dieser Art Canons, nämlich mit den zweistimmigen an.

Zweistimmige Zirkelcanons

mit verschiedenen Eintrittsweisen der nachahmenden Stimme.

Die leichteste Gattung von diesen den ganzen Quintenzirkel durchlaufenden Canons ist diejenige, bei welcher die nachahmende Stimme entweder in der Ober- oder Unterquinte (oder auch in der Ober- oder Unterquarte) eintritt, weil sich in derselben die weiteren Transpositionen des Hauptmotivs von selbst ergeben. Im folgenden Canon, der eine Nachahmung in der Oberquinte enthält, erscheint das Hauptmotiv in jeder Stimme sechsmal in einer andern Tonart. Die Unterstimme hat dasselbe nämlich in C-dur, D-dur, E-dur, Fis- oder Ges-dur, As-dur und B-dur; und die Oberstimme in G-dur, A-dur, H-dur, Cis- oder Des-dur, Es-dur und F-dur; zum Beispiel:

Durch diese Modulation steigen die Stimmen bei jedesmaliger Transposition des Hauptmotivs eine Stufe höher bis zur Oktave, was (um wieder in die anfängliche Tonlage zurück zu kommen) einen Sprung herab in die Undecime anstatt in die Quarte veranlasst. In derselben Weise moduliren die Stimmen bei einem Canon in der Unterquinte mit dem Hauptmotive stets eine Stufe abwärts; die anfangende Stimme nämlich von C-dur nach B-dur, As-dur, Ges- oder Fis-dur, E-dur und D-dur; und die nachahmende von F-dur nach Es-dur, Des-dur, Cis- oder H-dur, A-dur und G-dur.

Ich habe für diese zwei Beispiele absichtlich ein so kurzes Motiv gewählt, damit sich bei denselben die Wiederkehr der Haupttonart nicht zu sehr ausdehnen sollte.

In den folgenden zwei Beispielen tritt die Nachahmung erst im dritten Takte ein; das erste davon ist in Moll, und das zweite in Dur. Der Raumerparniss wegen sind aber beide nicht ausgeschrieben, weil ihre Länge bis zur Wiederkehr der Haupttonart vierundzwanzig Takte betragen würde.



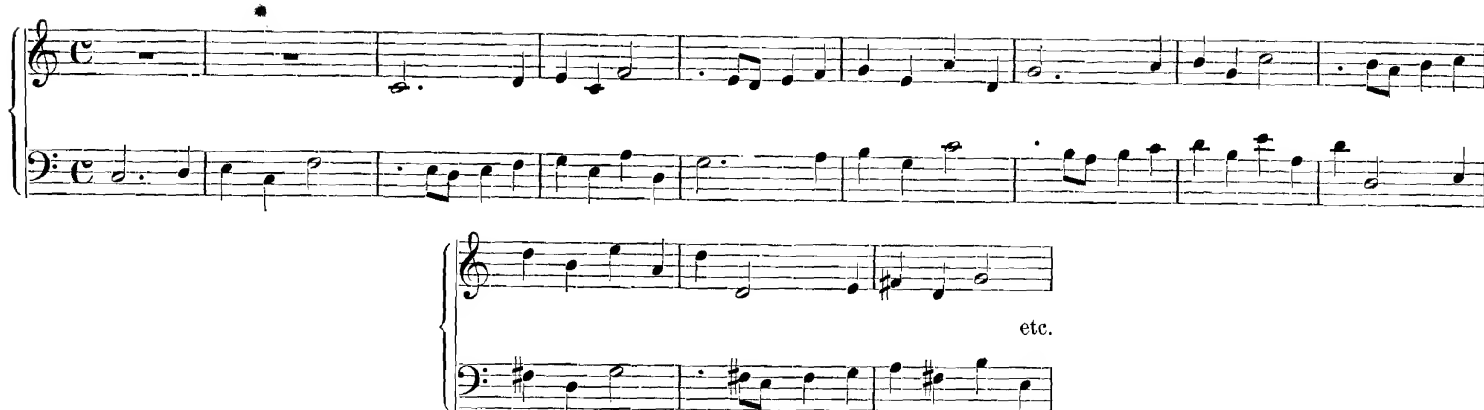
Wie man sieht, wechseln bei dieser Art Zirkelcanons beide Stimmen mit den Transpositionen des Hauptmotivs ab, wodurch jede Stimme ihren besonderen Zirkel von sechs Tonarten damit durchläuft. Tritt hingegen die zweite Stimme in der Oktave ein, und die erste Stimme moduliert nach der Tonart der Ober- oder Unterquinte, dann durchlaufen beide Stimmen den ganzen Quintenzirkel; zum Beispiel:



Dieser Canon moduliert also in fallender Quartensprogression mit beiden Stimmen durch alle Durtonarten. Ich gebe hier noch ein ähnliches Beispiel, welches durch alle Durtonarten in steigender Quartensprogression moduliert.



Alle diese bis jetzt gegebenen Beispiele stehen im Contrapunkt der Oktave, welcher hier vollkommen genügt; lässt man aber bei einem Canon der den Quintenzirkel durchlaufen soll, und eine Nachahmung in der Oktave enthält, die zweite Stimme erst eintreten wenn dessen Hauptmotiv ganz vorgetragen ist, dann muss er entweder im Contrapunkt der Undecime oder in dem der Duodecime abgefasst sein; zum Beispiel:



Zu diesem Canon war der Contrapunkt der Undecime erforderlich, was man an seiner ersten Transposition wahrnehmen kann; denn hier löst sich die Septime in die Sexte auf, während vorher im dritten Takte die Unterquinte ebenfalls in die Sexte ging; ferner wird auch die Decime zu Ende des vierten Taktes im sechsten Takte zur Sekunde, welches nur Resultate dieses Contrapunktes sind. Ich gebe nun noch ein Beispiel dieser Art, in welchem der Contrapunkt der Duodecime enthalten ist.



Wenn man in diesem Canon den fünften und sechsten Takt mit dem dritten und vierten vergleicht, wird man darin die Anwendung des Contrapunktes der Duodecime leicht erkennen; denn die gebundene Sexte zu Anfang des dritten Taktes wird im fünften Takte zur Septime, und alle Unterterzen werden bei der Transposition des Hauptsatzes zu Oberterzen.

Soll nun mit einem Zirkelcanon auch zugleich eine Nachahmung in der Gegenbewegung verbunden werden, so kann dessen Transposition nur nach einer Pause geschehen, weil die Stimmen nach beendigtem Vortrage des Hauptsatzes in einem ganz andern Verhältnisse stehen als vorher, wie man das an dem folgenden Canon sehen wird, der eine Nachahmung in der strengen Gegenbewegung enthält.



Die Oberstimme beginnt also ihre erste Transposition im elften Takte nach einer Viertelpause, und zwar eine Sekunde höher als die letzte Note im vorhergehenden Takte, während die nachahmende Stimme bei ihrer Transposition

einen Oktavensprung machen muss, um wieder in das anfänglich stattgefundene Tonverhältniss mit der Oberstimme zu treten. Der Hauptsatz dieses Beispiels besteht aus zehn Takten; wollte man daher mit demselben den ganzen Quintenzirkel durchmoduliren, so würde seine Länge hundertundzwanzig Takte betragen. Der Schüler wird jedoch an den hier stehenden zweiundzwanzig Takten die Construction von einem Zirkelcanon in der Gegenbewegung hinlänglich erkennen, weshalb ich es für überflüssig halte, mehr Beispiele davon zu geben.

Dreistimmige Zirkelcanons mit verschiedenen Eintrittsweisen der nachahmenden Stimme.

Dass ein dreistimmiger Zirkelcanon in der Regel im dreifachen Contrapunkte entworfen wird, ist schon gesagt worden; doch ist darunter nur ein solcher zu verstehen, der auch wirklich durchweg dreistimmig ist, und also keine Pausen hat; denn im andern Falle kann man sich auch nur des doppelten Contrapunktes dazu bedienen.

Selbstverständlich nehmen nun drei Stimmen an der Modulation durch alle zwölf Dur- oder Molltonarten theil, und es erhält demnach jede Stimme das Hauptmotiv viermal in einer andern Tonart; zum Beispiel:

In diesem Canon, welcher den Zirkel der zwölf Durtonarten in steigender Quintenprogression durchläuft, hat also der Bass das Hauptmotiv in C-dur, A-dur, Fis- oder Ges-dur und Es-dur; der Alt in G-dur, E-dur, Cis- oder Des-dur und B-dur, und der Diskant in D-dur, H-dur, Gis- oder As-dur und F-dur. Ich setze gleich noch ein Beispiel dieser Art her, welches in fallender Quintenprogression durch die zwölf Durtonarten modulirt.

Das Hauptmotiv von diesen zwei Canons besteht nur aus einem Takte, weswegen beide mit dem zwölften Takte die sämtlichen Durtonarten durchlaufen; und da jede Stimme derselben abwechselnd in einer dreifachen Umkehrung erscheint, so musste dabei der dreifache Contrapunkt in Anwendung gebracht werden. Will man indessen einen dreistimmigen Zirkelcanon in solcher Weise construiren, dass der doppelte Contrapunkt dazu hinreichend ist, dann entwirft man denselben nur zweistimmig, und lässt drei Stimmen daran theilnehmen. Dies geschieht folgendermassen: man macht in der zuerst eingetretenen Stimme bei dem Eintritte der dritten eine Pause, und zwar so lange, bis die zweite Stimme den Satz ebenfalls vorgetragen hat, wodurch sich allemal nur zwei Stimmen in ihrer gegenseitigen Umkehrung darstellen; zum Beispiel:



Bei diesem Canon stehen also die Stimmen im Contrapunkt der Oktave, und dieselben treten wie bei den vorhergehenden zwei Canons in einem gleichmässigen Verhältnisse nach einander ein; nämlich die zweite Stimme in der Quinte von der ersten, und die dritte Stimme ebenso in der Quinte von der zweiten. Soll aber die zweite Stimme eines solchen Canons in der Oktave, und die dritte Stimme in der Undecime eintreten, dann steht die dritte Stimme gegen die zweite im Contrapunkt der Quarte.

Um den vorstehenden Canon für diesen Zweck zu benützen, ist nur die Veränderung der zwei letzten Noten seines Hauptmotivs nöthig; ich werde denselben jedoch nur mit einigen seiner Transpositionen hersetzen, weil dies vollkommen genügt, seine Construction zu erkennen.



Obschon durch eine derartige verschiedene Eintrittsweise der Stimmen mehr Abwechslung in einen Zirkelcanon gebracht wird, als wenn die Stimmeneintritte gleichmässig geschehen, so ist es demohngeachtet ebenso wenig mit den einen wie mit den andern durch den ganzen Quintenzirkel zu moduliren rathsam; es ist vielmehr allemal besser, nur einige Transpositionen derselben in Anwendung zu bringen, und alsdann entweder zu schliessen oder in einen andern Satz überzugehen.

In dem folgenden Beispiele sieht man nun noch den Entwurf eines Canons der vorhergehenden Art, worin der Alt vom Basse in der Unteroktave, und vom Diskant in der Oberquinte nachgeahmt wird; der letztere steht also gegen den Bass im Contrapunkt der Duodecime.



Vierstimmige Zirkelcanons

mit verschiedenen Eintrittsweisen der nachahmenden Stimmen.

Zur Verfertigung eines durchweg vierstimmigen Zirkelcanons gehört nothwendig die Kenntniss des vierfachen Contrapunktes, weil darin jede Stimme in einer vierfach veränderten Stellung gegen die drei andern Stimmen erscheint.

Geschehen in einem solchen Canon die Stimmeneintritte regelmässig; das heisst: von Stimme zu Stimme in steigender oder fallender Quintenprogression, dann hat jede Stimme das Hauptmotiv dreimal in einer andern Tonart. In dem folgenden Canon, welcher in steigenden Quinten modulirt, beginnt daher der Bass das Hauptmotiv in B-dur, D-dur und Ges-dur; der Tenor in F-dur, A-dur und Des-dur; der Alt in C-dur, E-dur und As-dur; und der Sopran in G-dur, H-dur und Es-dur; zum Beispiel:



Ich gebe gleich noch zwei Beispiele, welche den Zirkel der zwölf Durtonarten in fallenden Quartan durchlaufen.



Bei diesem wie bei dem vorhergehenden Canon geschehen die Transpositionen allemal nach einer Pause; was in dem nun folgenden umgangen ist.



Soll eine solche gedrängte Aufeinanderfolge der zwölf Tonarten, wie sie in den drei vorstehenden Canons stattfindet vermieden werden, dann muss man entweder ein Motiv von mehreren Takten wählen, oder einen Canon wie den hier folgenden entwerfen, in welchem die drei nachahmenden Stimmen bis zur Transposition der Hauptstimme in derselben Tonart bleiben.





Dieses Beispiel bildet mit seinen ersten vier Takten einen gewöhnlichen vierstimmigen Canon; denn die drei nachahmenden Stimmen bleiben bis zur ersten Transposition (welche zu Anfang des fünften Taktes in der Oberstimme stattfindet) in der Haupttonart. Die zwei NB. im sechsten und zehnten Takte der dritten Stimme machen auf den übermässigen Quartensprung von c nach fis, und von g nach cis aufmerksam, der hier, da er zwischen der letzten und ersten Note des Hauptmotivs geschieht, und demnach auf dieses hinleitet, weniger Störung im Satze als ausserdem verursacht.

Das hier zunächst kommende Beispiel enthält einen verzögerten Eintritt mit dem Basse und Tenor; während nämlich der Alt vom Diskant schon im zweiten Takte in der Quinte nachgeahmt wird, folgt der Bass erst im fünften und der Tenor im sechsten Takte eine Oktave tiefer nach. Die erste Transposition dieses Canons sieht man im zehnten Takte.